الملتقى المصرى للإبداع والتنمية
سلسلة الدراسات والبحوث الأدبية
(١)

فى الشعر العربى الحديث

مدرسة أبولو نموذجًا

دكتــور
أحمد محمد محمد عوين
مدرس بكلية التربية بالعريش
جامعة قناة السويس

الناشــر
الملتقى المصرى للإبداع والتنمية
تـوزيـــع البيطاش سنتر للنشر والتوزيع
٢٤ عمارة برج عين شمس – البيطاش – إسكندرية
ت : ٤٨٤١٤٦٩ – ٤٣٥٢٣١٩ / ٠٣

بسم الله الرحمن الرحيم

تقديم

استطاعت مدرسة البعث والإحياء فى الشعر العربى الحديث أن تؤكد الأنموذج التقليدى للقصيدة العربية بما قدمته من نماذج إبداعية وما أشاعته من أفكار وقضايا، إلا أن هذا الأنموذج لم يثبت كثيرًا أمام رياح التغيير التى أخذت تهب منذ مطلع هذا القرن من الداخل والخارج. كانت المنافذ المتعددة قد بدأت قبيل هذا القرن فى تقديم علوم الغرب ومناهجه وأفكاره بما فيها من ثورية تسعى إلى التغيير والتبديل والتمرد على المألوف السائد، وكان التطلع فى الداخل نحو استحداث نهضة معاصرة وحياة عصرية تسعى هى الأخرى إلى تغيير القائم الثابت والبحث عن بدائل عصرية تنقل الواقع العربى من جمود وثبات العصور الوسطى.

ووجدت القصيدة الشعرية الجديدة نفسها فى الأفكار والقضايا الرومانسية بما تحمله من تأكيد على الفردية والذاتية وبما تدعو إليه من تحررية متمردة على الأشكال التقليدية، واستطاعت مدرسة الديوان أن تقدم هذه الأفكار والقضايا والمفاهيم الجديدة تبشيرًا بمذهب فنى جديد يدعو إلى الذاتية فى مقابل الكلية وإلى الوجدان والتعبير من خلاله فى مقابل العقل والحس الجمعى وإلى الوحدة الفنية العضوية فى مقابل العلاقات الجزئية وإلى التعبير المتوافق مع البناء النفسى فى مقابل التجويد فى الشكل.

وقدم شعراء مدرسة الديوان نماذج شعرية حاولوا فيها أن تكون تمثلا لأفكارهم وحققوا فى هذا بعض النجاحات المتفاوتة بقدر تفاوت شاعرية كل منهم. لكن النجاح الأكبر الذى حققته هذه المدرسة هو تقديم فلسفة تذوق فنى جديد تقوم على التباين والمغايرة والفردية أكثر ما تقوم على التماثل والمشاكلة مما ساعد من ناحية الشعراء على أن يخوضوا التجربة بجرأة أكثر كما ساعد من ناحية أخرى القارئ العربى للشعر على أن يتقبل هذه النماذج الجديدة بما فيها من خروج على مألوف له رصيد فى الوجدان العربى يزيد على ثلاثة عشر قرنًا.

قدمت مدرسة الديوان إذن فكرة الأنموذج الجديد القائم على فلسفة التذوق الرومانسى، وهيأت الجو لتقبله، ومهدت لأجيال الشعراء من بعدها الطريق للتجديد والذى لم يتوقف من يومها، وهى ظاهرة حضارية وثقافية

صحيحة وسليمة فالحياة سعى دائم للتغير والفن تمرد لا يستقر ولا يعرف الثبات.

كانت مدرسة الديوان إذن هى البداية التى اندفع بها وبعدها الشعراء فى ممارسات شعرية، ولم تتوقف فى السعى نحو تقديم الجديد والمغاير واللامألوف.

وكان من الطبيعى لمجموعة الشعراء الذين عاصروا شعراء الديوان وتتلمذوا على أفكارهم وتربى وجدانهم فى حضن أفكارهم وفلسفاتهم فى التذوق أن يؤكدوا هذا الأنموذج الشعرى الجديد فى الوجدان العربى، وأن يبدعوا من خلاله وأن يمارسوا تجاربهم في التجديد استنادًا إليه، وهو الدور الذى قام به شعراء أبولو.

ربما كانت هناك وجهات نظر لباحثين حول انتساب هؤلاء الشعراء إلى مدرسة واحدة فنية أو إلى المجلة التى أصدرها أبو شادي وجمعت هؤلاء الشعراء أو إلى التقائهم حول التجديد فى إطار الدعوى الرومانسية، وربما أيضًا تكون هناك وجهات نظر لباحثين حول عدم تجانس هؤلاء الشعراء وحول تفاوت انتماءاتهم فى مصادر رومانسيتهم ما بين الرومانسية الفرنسية والرومانسية الإنجليزية والرومانسية الألمانية.

لكن هذه الخصوصية فى تأصيل الأشياء لا تهمنا كثيرًا، خاصة وأن التاريخ الثقافى الحديث للفكر والفن والعربى يؤكد أنه لم تكن هناك خصوصية فى سمات التأثير، بقدر ما كان تصرفًا فيما يقع بين أيدى المثقفين والمبدعين العرب، فترى عند الواحد منهم أمشاجًا متفرقة من هنا وهناك وتصور خاص فى تناولها، فلا يكاد الباحث أن يرى تأثيرًا خاصًا عند المبدع، بل هضم خاص لمجموعات متناثرة من المؤثرات.

على كل، فقد ظهر شعراء جيل ما بعد مدرسة الديوان تحت مسمى شعراء على كل، فقد ظهر شعراء جيل ما بعد مدرسة الديوان تحت مسمى شعراء أبولو. وعرفت الساحة الشعرية أحمد زكى أبو شادى وإبراهيم ناجى وعلى طه فى مصر والياس أبو شبكة فى لبنان، وأبو ريشة فى سوريا، والشابى فى تونس، والتيجانى يوسف بشير فى السودان، وجبران ونعيمة وأبو ماضى وعريضة وفوزى المعلوف فى المهجر، وسعى هؤلاء الشعراء ومعهم

أسماء كثيرة ملأت الساحة الشعرية العربية إلى مطلق التجديد، التجديد فى الرؤيا بالتحول من الرصد والتسجيل الخارجي القائمين على التماثل إلى الداخل القائم على الفردية والتحول من شكليات التأنق فى الألفاظ والصور والموسيقى إلى التعبير المتماوج مع خلجات النفس، وامتلأت الساحة بعديد من التجارب الشعرية الطموحة التى تمكنت من تثبيت الأنموذج الرومانسى فى الوجدان الشعرى الحديث، هذا الأنموذج الذى قاد حركة التغير التى لم تهدأ ولا تهدأ، فالرومانسية تمرد بلا حدود وثورة لا تتوقف، وسعى دائم نحو الجديد واللاعادى وغير المألوف.

ومن الطبيعى إذن أن يصبح موضوع شعراء أبولو من أهم موضوعات الشعر الحديث إغراءً للباحثين بما يحتويه من مادة بحثية وفيرة وبما أثاره شعراؤها ونقادها من قضايا وبما خاضوه من معارك فنية ونقدية حول تجديدهم وفلسفة التذوق التى يستندون عليها. وأيضًا ما تركوه من تأثيرات على أجيال الشعراء من بعدهم.

فحركة شعرية بهذا الحجم لابد وأن تحظى باهتمام بحثى يتناسب مع ما قدمته للحياة الأدبية من إثراء لم تشهده القصيدة العربية طوال رحلتها من قبل.

ومع كثرة الدراسات التى قدمت عن مدرسة أبولو وجماعتها وإبداعاتها ونقادها، فلا يزال المجال يتسع أيضًا لمزيد من الدراسات والأبحاث التى تضيف جديدًا إلى ما سبق بتعميق الدراسات أحيانًا وبمزيد من العناية فى تناول النص الشعرى قراءة ودرسًا وفى الانتقال من العمومية إلى خصوصية أعمق.

ومن هذه الدراسات الجادة والجديدة هذه الدراسة التى كتبها الدكتور أحمد محمد عوين ونال عنها درجة الدكتوراه بمرتبة الشرف الأولى وكان لى شرف وحظ الاشتراك فى لجنة مناقشتها.

لقد تمكن الدكتور عوين فى دراسته هذه عن مدرسة أبولو أن يواصل بموضوعية علمية منهجية جذور هذه المدرسة وأبعاد انتماء شعرائها ومال إلى أنها مدرسة شعرية توافرت بين يدى شعرائها عوامل قيامها، وقد لا نتفق معه فى بعض ما ذهب إليه وهو طبيعى لأن القضية فى النهاية وجهة نظر ووجهات النظر تقوم على الاختلاف أكثر من الاتفاق.

وقد قام الباحث بنشر هذا القسم الأول الذى يتصل بالتأصيل والمؤثرات فى جزء منفصل صدر قبل هذا الجزء فى كتاب عنوانه "الطبيعة الرومانسية فى الشعر العربى الحديث"، وجعل الجزء الذى بين يدى القارئ الآن خاصًا بشعر شعراء جماعة أبولو، حيث درس موضوعاتهم الشعرية فى قسم وبناء القصيدة وعناصرها الفنية فى قسم ثان.

والدراسة إلى جانب ما سوف يكتشفه القارئ فيها من تناول جديد لشعراء أبولو، فيها جهد متذوق يعتمد كل الاعتماد على قراءة النص الشعرى ودراسته وتذوقه، ويعتمد أيضًا على خبرة الدارس فى تلقى الأثر الفنى.

لقد استمتعت من سنوات بمناقشة هذا العمل، وتتجدد سعادتى اليوم وأنا أقدمه إلى القارئ العربى عملاً جادًا وبداية ناضجة لباحث شاب تسعد الحياة الثقافية باستقباله دارسًا وناقدًا ومتذوقًا.

د. السعيد الورقى

مقدمة

ذخر خضم الشعر العربى بفيض غزير من الشعراء وأمواج شعرهم المتلاحقة على مر العصور، لكن الشعر الحديث يقف شاهدًا على هذه العصور المتعددة والثقافات المتلاحقة التى انصبت جميعها فى مصب العصر الحديث بما له من ظروف خاصة واتجاهات متشعبة كانت نتيجة طبعية لتطور الحضارات وتعاقب الثقافات وتمازج الشعوب، إضافة إلى تمثله كل ما سبقه من إبداعات شعراء العرب الأقدمين إلى جانب ما وفد إلينا من ثقافات الغرب وإبداعاتهم.

وإذا كانت هذه هى الحال السائدة فى الشعر العربى الحديث بأسره، فإن شعر مدرسة أبولو يمكن أن يعد أهم هذه الاتجاهات الحديثة لتعدد شعرائه، وكثرة دواوينهم، وتشعب مشاربهم، وابتكارهم أفكارًا جديدة على روح الشعر العربى، واحتلالهم منابر الساحة الأدبية لفترة ليست بالقصيرة؛ فمن ينكر فضل أبى شادى ؟ ومكانة إبراهيم ناجى ؟ ورقة الشابى ؟ وتجديد على محمود طه ؟ ولغة محمود حسن إسماعيل المبتكرة ؟ وصور هؤلاء جميعًا وخيالاتهم هم وغيرهم من بنى مدرستهم؛ مثل مصطفى عبد اللطيف السحرتى وعتمان حلمى وجميلة العلايلى ومختار الوكيل وصالح جودت وعبد العزيز عتيق ... إلخ.

وقد كان شعر الوجدان هو المسيطر على نتائج هؤلاء الشعراء، وإن كنت أرى أنه ينصب بل يتمثل فى شعر الطبيعة التى صاحبها هؤلاء الشعراء بعد بثهم فيها الحياة فغدت كائنات حية وأشخاصًا تشاركهم وجداناتهم، فيشعرون من خلالها ويبثونها آلامهم، ويطرحون على آفاقها آمالهم، وهى -كذلك- تنبض بالحياة صادرة عن نفوسهم الآسية أحيانًا والراضية المشرقة أحيانًا أخرى.

لهذا كله كان هذا الدرس فى شعر الطبيعة عند شعراء مدرسة أبولو الذين يعبرون أصدق تعبير عن جل شعراء العصر، ولا أحسبنى مبالغًا إذا قلت : إن الفترة التى تلت شعراء هذه المدرسة لم تكن سوى صدى لشعر هؤلاء وإبداعهم الفنى، ولما كنت قد أصدرت القسم الأول من هذه الدراسة فى كتاب مستقل هو "الطبيعة الرومانسية فى الشعر العربى الحديث" وجب علىّ

أن أصدر الآن القسم الثانى من هذه الدراسة فى هذا الكتاب الذى يمثل القلب من هذه الدراسة التى تدرس شعر مدرسة أبولو موضوعيًا وفنيًا.

وأخيرًا لا يفوتنى أن أتقدم بخالص الشكر والتقدير إلى معلمى أ.د. السعيد بيومى الورقى الذى شرفنى مرتين؛ أولاهما عندما تفضل بمناقشة رسالة الدكتوراه التى كنت تقدمت بها إلى قسم اللغة العربية جامعة الإسكندرية، وثانيتهما حيث تفضل الآن بتقديم كتابى هذا والله الموفق المستعان.

د. أحمد محمد عوين

الإسكندرية فى يوم الأحد

السادس والعشرين من شهر ربيع الآخر ١٤٢٠ هـ

الموافق الثامن من شهر أغسطس ١٩٩٩م

الباب الأول

عناصر الطبيعة وموضوعاتها

تمثل الطبيعة لدى شعراء "أبولو" أهمية عظيمة، إذ نراهم يهيمون بها فلا يخلو ديوان من دواوينهم من قصيدة فى الطبيعة، بل وصلت نسبة قصائد الطبيعة –فى بعض دواوينهم– إلى ٦٧ ٪ تقريبًا من مجموع قصائدهم فى الأغراض المختلفة.

على هذا رأينا الطبيعة ماثلة فى دواوين شعراء "أبولو" متغلغلة بعناصرها المختلفة، وموضوعاتها المتعددة؛ فنجد عندهم الزهر والزرع والحدائق والرياض والبحار والأنهار والترع والجداول وغير ذلك من مظاهر الطبيعة التى تبدو للناظرين فوق سطح الأرض، ونرى كذلك مظاهر الطبيعة الأخرى المتمثلة فى الفضاء الجوى كالأجرام السماوية المترامية وأثر فصول السنة الأربعة التى عنى بها شعراء "أبولو" عناية فائقة، إضافة إلى ما يقع بين السماء والأرض من ظواهر طبعية يبدو أثرها فى الفجر والصبح والمساء والليل.

وقد مزج شعراء "أبولو" ذلك كله بنفوسهم، وأسبغوا عليه مشاعرهم التى تتباين بين المرح والسعادة والإقبال على الحياة من ناحية وبين الحزن واليأس والألم والحيرة والضياع من ناحية أخرى، وإن كانت الزاوية الثانية هى الأكثر وضوحًا فى شعرهم.

لذلك انقسم هذا الباب إلى ثلاثة فصول حيث يجمع معظم مظاهر الطبيعة وعناصرها لدى شعراء "أبولو"؛ فيتناول الفصل الأول منه الطبيعة الأرضة بأزهارها وأشجارها وثمارها ورياضها وزروعها وبحارها وأنهارها وبحيراتها –محلية وغير محلية– وصحرائها.

ويتناول الفصل الثانى الطبيعة العلوية بأجرامها السماوية ويتعرض للآثار المترتبة على تعاقب فصول السنة الأربعة، إضافة إلى تطور الزمن بين الفجر والليل وأثر ذلك كله الذى بدا بوضوح فى شعر هؤلاء الشعراء.

ويتناول الفصل الثالث الطبيعة الحية بحيوانها وطيرها وحشراتها وزواحفها.

الفصل الأول :

الطبيعة الأرضية

هام شعراء "أبولو" فى ربوع الأرض، وتجولوا بين مظاهرها، وكانوا فى ذلك يبحثون عن الجمال، فرأوه فى كل كبيرة وصغيرة فوق سطح الأرض من حولهم، سواء أكانت تلك الطبيعة الأرضية ساكنة أم متحركة.

وكانت الطبيعة الأرضية عند شعراء "أبولو" تشمل كل شىء؛ فوصفوا عناصرها المختلفة، وتحدثوا عن الغاب، والرياض، والورد، والأزهار، واختصوا منها السوسن والياسمين والخزامى. وقد وصفوا -كذلك- الأشجار والنخيل، واختصوا من ذلك شجرة النارنج، وشجرة الليمون، والنخلة، والصفصافة وغيرها. ووصفوا البحار وما فيها، والأنهار وما ينتابها، والبحيرات وما ينعكس منها على أنفسهم. ووصفوا الصحراء ورمالها، جاعلين إياها مرآة نفوسهم التى تبرز الجدب والحرمان والوحدة والضياع أحيانًا.

تغلغلت مظاهر تلك الطبيعة الأرضية -ساكنة ومتحركة- بين أشعار "أبولو"؛ فمنها ما جاء فى قصائد مستقلة خصصها أولئك الشعراء بوصف عنصر بعينه من مظاهر الطبيعة، ومنها ما جاء منبثًا فى ثنايا الأشعار -وهذا كثير- فإنه على الرغم من كثرة ذكر الطبيعة فى شعر شعراء "أبولو" فقد يندر عند بعضهم وجود قصائد خاصة بوصف أحد مظاهر الطبيعة كوصف نهر أو روضة أو غير ذلك من مظاهر الجمال فى الطبيعة.

ومن هذا المنطلق كان د. "العربى حسن درويش" يعتب على "الشابى" لأننا "لا نجد فى شعره قصائد خاصة بالوصف كوصف نهر أو روضة أو غير ذلك من المناظر الطبيعية الرائعة، أو حتى لوحات كاملة إذا استثنينا لوحة الراعى والشياه. فشعر الطبيعة عنده ليس معقد المظاهر والمشاهد"[1].

وأرى أن د. "العربى" ينطلق عن مفهوم قديم للشعر العربى -على الرغم من أنه يدرس الاتجاه الرومانسى فى شعر "الشابى"-، إذ يريد أن يفرض شعر الوصف بمفهومه التقليدى، ومضامينه الأولى على شعر "الشابى"، بل على نفسه المتقدة المتوثبة. ثم إننى لا أرى عيبًا فى شعر "الشابى" إذا لم يكن شعر الطبيعة عنده معقد المناظر والمشاهد، ذلك لأنه شعر تنساب فيه الطبيعة انسيابًا مختلطة بدمه وأعصابه، فلم يكن "الشابى" ينظر إلى

---

[1] د. العربى حسن درويش، "الاتجاه الرومانسى فى شعر أبى القاسم الشابى"، ص ٦٧.

الطبيعة بوصفها وجودًا منفصلاً عن ذاته، ولكنه منغمس فيها ممتزج بها لا يفصل بينهما فاصل. ومن ثم تغلغلت صور الطبيعة فى معظم شعره، ذلك ولو لم يكن موضوع القصيدة الرئيس هو الطبيعة. ويؤكد ذلك أننا لو جمعنا تلك الصور المنبثة فى ثنايا شعر "الشابى" التى تصف نهرًا أو روضة. وقد تكون هذه أسباب عدم إبراز صورة الطبيعة التونسية بشكل محدد فى شعره. وكذلك فيما يختص بالطبيعة المصرية عند "ناجى".

كان شعراء "أبولو" يختلفون كل الاختلاف عمن سبقهم من الشعراء المحافظين؛ فإذا كان الشعراء المحافظون هم الذين أحيوا شعر الطبيعة من مرقده، وراحوا يتغنون بجمال الطبيعة "فتحدثوا عن الربيع والخريف والخمائل وورودها وأطيارها والصبح المطير والنسمة العطرة والأصيل والغروب والنهر والبحر والمدن والقرى"[1].

لكن الفرق واضح بين المحافظين وشعراء "أبولو". فالأوائل يصفون الطبيعة، والأواخر يمتزجون بها، فالأوائل يرون الطبيعة من خارجها، أما الأواخر فيصدرون عن الطبيعة، أو تصدر الطبيعة عن دواخلهم. فهم يتمثلونها تمثلاً كاملاً، ويمتزجون بها، ويذوبون فيها. فالطبيعة عند شعراء "أبولو" تنطق بأفكارهم، فينطقون الزهر، والرياض، والريف، والبحر ... إلخ وهذا ما سيحاول البحث إثباته فى المباحث الآتية.

أولاً : الأزهار :

أفرد شعراء "أبولو" كثيرًا من قصائدهم لوصف أزهار الرياض. وقد كان "خليل مطران" هو الرائد الحقيقى لهذا الاتجاه الذى يفرد فيه الشاعر قصيدة تصف زهرة، أو تصف أزهار الروض[2]، وقد وجد ذلك كثيرًا عند شعراء "أبولو"، إذ أفردوا قصائد تصف الأزهار لا يشغلهم فيها غيرها، كما

---

[1] د. ماهر حسن فهمى، "تطور الشعر العربى الحديث فى مصر، من ١٩٠٠ م إلى ١٩٥٠ م"، ص ٧٢، ٧٣.

[2] انظر د. سعيد حسين منصور "التجديد فى شعر خليل مطران"، ص ٢٩٥، ومن قصائد "مطران" التى أفردها للطبيعة "لبنان"، جـ١ ،ص ٣٣٨ ،وصف فيها الأرز والزهر كالخزامى والثمام، وقصيدة "دمشق"، جـ١ ،ص ٣٣٩ ،وصف فيها نهر "بردى" وروعة حسن رياضها، وقصيدة "شروق شمس فى مصر"، جـ ٢، ص ٢٢١، وقد وصف فيها الأثر الرائع لشروق شمس مصر.

قرضوا قصائد أخرى يصفون فيها أزهارا بعينها يسمونها بأسمائها كالياسمين والخزامى وغيرها.

فتلك الأزهار عند شعراء "أبولو" هى الرمز الأتم للجمال. ومن ثم تختلف نظرتهم إليها عن نظرة الناس جميعًا. لذلك كان لـ "أبى شادى" صلاة خاصة عند الأزهار يتملى فيها الجمال الذى لا يفهمه إلا الشاعر الحساس الغائص وراء حقائق الجمال يقول:

ذاك شأنُ الأزْهَارِ ليست مَبانيـ	ـها سِوَى الرَّمزِ للجمالِ الأتمّ
وقفَ الناسُ معجبين، ولى وَحْـ	ـدى صلاةٌ خفيَّةٌ فى ضميرى
أتملّى الجمالَ فى صورةٍ جا	زت حُدودًا للفهمِ أو للشُّعورِ[1]

و"أبو شادى" ينفعل بزهرة الياسمين الذابلة، فيتأثر بموتها ويرثيها ناظرًا إلى هذا الياسمين الذابل، فلم يرَ غير الدموع. ثم يشخص ذلك الزهر الجميل كأن له عواطف تحيا وتموت، ولكنه يتجاوب معه على الرغم من موته. ثم لا يفوت "أبا شادى" أن يمزج نفسه بذلك الياسمين فيجعل قلبه مثله ذابلاً ميتًا، ويشير إلى اعتزاله الناس وتركه الدنيا بآلامها. وآثر أن يصمت مبتعدًا عن مشاكل الحياة. هكذا كان الياسمين مثلاً رفيعًا لـ "أبى شادى" :

هل صُفرةُ الموتِ الحيا	ةُ فذا عبيرك لا يضيعْ
أرنو إليكَ فلا أرى	غيرَ المجسَّم من دموعْ
وعواطفًا ذبلتْ. ولـ	ـكنْ جاوبتْ قلبى السميعْ
وأشمُّها فأشمُّ أحـ	ـلامَ المهنَّأ والمَروعْ
ما بالها كُتِمَتْ وإن	نَطَقَتْ لوجدانى الوديعْ
هل مات قلبى مثلها	فكلاهما حىٌّ يَشيعْ[2]

أما "أبو القاسم الشابى" فقد رأى زنبقة ذاوية استرعت انتباهه إذ يجد فيها مثالاً مجسمًا لنفسه، فهى زنبقة تعانقها لوعة، لذلك راح يسائلها:

---

[1] "فوق العباب"، "فى معرض الأزهار"، ص ١٢٠٨.

[2] "عودة الراعى"، "عطر الموت"، ص ٢٨، وانظر "الشفق الباكى"، "الزهرة الذابلة"، ص ٥٦٠، و "الزهر القتيل"، ص ٩٦١.

أزنبقةَ السَّفـــح ؟ مـــالى أراكِ تعانقك اللوعةُ القاسيـــةْ؟

أفى صوتِك الغضِّ صوتُ اللهيبِ، يرتّلُ أنشودةَ الهاويـــةْ ؟

أأسمعك الليلُ ندبَ القلـــوبِ أأرشفَك الفجرُ كأسَ الأسَى ؟

أصبَّ عليك شعاعُ الغـــروبِ نجيعَ الحياةِ، ودمعَ المسَا[1]

و"على محمود طه" فى أثناء حديثه مع الأشباح لا يجد سلوى غير الأزهار، ويدعو الأشباح إلى الرفق بها. فتحتَ نافذته أزهار قتلى ذابلة مزقتها رياح الليل العاتية، والشاعر لا يستغنى عن تلك الأزهار حتى لو كانت ميتة. قمة التوحد مع الزهرة وقمة الامتزاج بها نجده عند "على محمود طه". فهو يتسلى بموت الزهر كما كان يتسلى بحياته. فلتدفن فى قلب الشاعر ولتلتهمها عيناه بدلاً من الموت:

ابعدى مـــن وراء نافذتى الآ نَ ورفقًا إذا انثنيـتِ ومهلا !

إنَّ من تحتهـــا هَزارًا صريعًا سامهُ البردُ فى العشـية قتلا

وأزاهيـرَ حـوله ذابلاتٍ مزَّقتها الرِّياحُ فى الليل شملا !

كان لى فى حياتِها خيرُ سلوى فدعينى بموتهـــا أتسَلَّـــى

فهى بُقيا صبـــابةٍ ودمـوعٍ جثيا عندها شعاعًا وطـــلاّ

إن عينى بها أحـقُّ من المــو تِ وقـلبى بها من القـبرِ أولى[2]

و"عثمان حلمى" ينفعل بالزهرة الذابلة، فيمزج بينها وبين نفسه. لكنها على الرغم من ذبولها ما زالت تحمل عطر الماضى، فالحسن لا يزول، وإنما يظل أثره باقيًا. وحياة الزهر بذلك تشبه حياة الشاعر الذابلة المضمحلة:

ما حالكِ أيتها الزَّهــرةْ أتحولُ الأزهارُ النَضِرَةْ

لهفى ما بالكِ حُلْتِ ومـــا زالتْ لكِ أوراقٌ عَطِـرةْ

---

(1) "أغانى الحياة"، "الزنبقة الذاوية"، ص ٩٨ وقد قالها فى ١٥ "نوفمبر" ١٩٢٦ م.

(2) "الملاح التائه"، "أيتها الأشباح"، ص ٣٢.

والحسنُ وإن ولّى فبقـــــا ياهُ تُبْدى منه أثَـرَهْ

ويعـــزِّى النفسَ عن الماضى أثرٌ منه يُحيى ذِكَرَهْ

* * *

وحياتى أيتها الـزَّهــرَةْ كحياتك أيتها الزَّهرَةْ[1]

إن الشاعر فى هذه الأبيات يشخص الزهرة فيجعلها إنسانًا يصادقه ويحدثه، ومن ثم تدب الحركة فى أوصال هذه الزهرة. والشاعر بعد هذا يوحد بينه وبينها فيجعل حاله من حالها، وهذا يثبت فكرة وحدة الكون التى سلف ذكرها فى الفصل الأخير من كتابنا "الطبيعة الرومانسية فى الشعر العربى الحديث".

إذا كان شعراء "أبولو" قد وصفوا الزهر بصفة عامة، فإنهم قد حددوا على وجه التخصيص بعض هذه الأزهار، وسموها بأسمائها، وهم فى ذلك متأثرون بشعراء الغرب الرومانسيين، وشعر "مطران" وغيره من شعراء العرب فى العصر الحديث -كما سلف الذكر فى كتابنا السالف ذكره- كما يظهر عند "أبى شادى"؛ إذ خص "الياسمين" بقصيدة رثاء وكذلك زهر "البنفسج" الذى يتمشى مع روحه الحزينة، فإذا جاز للحزين أن يبتسم فـ"البنفسج" بسمته[2]. ومن الأزهار التى شغف بها "أبو شادى" زهرة "الخزامى" التى وقف أمامها فى غزل صوفى يتحدث عن أنفاسها، ويصف ما توحى به إلى نفسه من خطرات عظيمة ومعانٍ سامية. وهذه الزهرة يرتبط بها النحل ارتباطًا وثيقًا ولعل هذا هو السبب الرئيس الذى دعا "أبا شادى" إلى العناية بهذه الزهرة التى لم يرها غيره من شعراء "أبولو".

ويعلق "السحرتى" على ذلك قائلاً: "أما قصيدته "أنفاس الخزامى"، فهى قصيدة فريدة فى طرازها ولم يسبق شاعر من قبل -على ما أظن- إلى التفكير فى هذه الزهرة، والانتباه إلى وجودها بهذه المعانى، ولعل الذى نبهه إليها اشتغاله بالنحل منذ عهد الفتوة، وهو بهذا التفكير يحاكى "شلى" الذى تنبّه

---

[1] "نسيم السحر"، "زهرة ذابلة"، ص ٢٠، وانظر "زهرة الحب"، ص ٢٣.

[2] انظر "الشفق الباكى"، "زهر البنفسج"، ص ٦٠٠.

إلى صوت "القبرة"، و"بيرنز" الذى تنبه إلى جمال زهرات اللؤلؤ فى حقول "إسكتلندة" ويحاكى "كيتس" و "كولردج" فى مناجاتهما البلبل، و"فيكتور هوجو" فى وصفه لزهرة المرغريت الوديعة"[1].

إن هذه القصيدة المشار إليها هى التى يقول فيها "أبو شادى" :

أَىُّ عطرٍ فاق أنفاسَ الخزامى	فى جنـان يملأ الروحَ سـلامًا
بنتُ مصر فى حياء زهــرةً	وخشوعًا وسلامًا وابتسامَا
لا يراها غيرُ مَنْ كانتْ له	روحُها أو مَنْ يحاكيها غرامَا
تجذبُ النحلَ إلى أكوابها	وهى سَكْرى ترشفُ الشهدَ المُدَامَا
كم وقفنا فى مجالى نشوةٍ	عند مرآكِ فتونًا واحتشامَا
لم نُقبّل غيرَ معنًى حائمٍ	حولنا منك عشقناه دوامَا[2]

و"السحرتى" فى أثناء إقامته بـ "ميت غمر" ينفعل بزهرة "الأراولة" التى استرعت نظره بحديقة النادى الرياضى هناك، وهى زهرة بيضاء اللون جميلة المنظر، تشع صفاء وبهاء، تنبت فى فصل الخريف وتظل مزهرة ما يقارب شهرين. فيراها الشاعر إكليلاً يزين رأس العروس، ومن ثم تذهب الغلّ والحقد من نفس الشاعر ونفوس المحيطين به:

مشعشَعَةٌ منوَّرةُ الجبين	كإكليلٍ على رأس العروس
منسَّقةٌ بفعل يدٍ صَنَاعٍ	تثير اللطفَ فى عمق النفوس
أتتنا والخريفُ على قدومٍ	فحاكت مقدمَ الضيفِ الأنيس
زهاها الحسنُ فانتظمت قصيدًا	يَهُزُّ عواطف القلب الحبيس
تشير لنا بإيماءٍ خفيٍّ	بترك الغلِّ والحقدِ الخسيس
لنحيا مثلها طهرًا ولطفًا	ونبسم مثلها بعدَ العبوس[3]

---

[1] مقال مصطفى عبد اللطيف السحرتى، " أنداء الفجر"، ص ٨١.

[2] المصدر السابق، " أنفاس الخزامى"، ص٤٩.

[3] "أزهار الذكرى"، "زهرة الأراولة"، ص ١١٦.

هكذا نظر "أبو شادى" إلى ما حوله من مظاهر الطبيعة المصرية وشاركه فى ذلك شعراء "أبولو". ولا يخفى أن الالتفات إلى الطبيعة بوجه عام كان سمة غالبة على شعراء الرومانسية، غير أن الرومانسيين كانوا يلتفتون إلى الطبيعة بوصفها طبيعة لا يفرقون فى ذلك بين طبيعة محلية أو غير محلية؛ فهم يبحثون عن الجمال أينما وجد "ومع ذلك يظل فضل "أبى شادى" باقيًا من حيث الالتفات إلى الطبيعة المصرية بالذات، ذلك أن الطبيعة كما تعرفها الرومانسية طبيعة عامة لا تحديد فيها بلون محلى معين"[١].

ثانيًا : الأشجار والثمار :

إذا كان شعراء "أبولو" قد وصفوا الأزهار وخصّوا أنواعًا بعينها، فقد وصفوا كذلك الأشجار وثمارها؛ كأشجار النخيل وأشجار الصفصاف والنارنج والليمون والمشمش وأشجار أخرى لم يسموها.

من هذه الأشجار التى اهتم بها شعراء "أبولو" شجرة الصفصاف. وقد كانت هذه الشجرة عند شعراء الرومانسية رمزًا للوحدة والأسى والذكريات أحيانًا، وللسكينة والصفاء والجمال أحيانًا أخرى. وقد كان شعراء "أبولو" فى ذلك متأثرين بـ "خليل مطران" خصوصًا بعد ذكره الصفصافة فى قصيدته "من غريب إلى عصفورة مغتربة".[٢]

ومن شعر الصفصافة ما قاله "أبو شادى" فى قصيدته "قطار الفن":

وَتدلَّتِ الصفصافُ حين شعورُها ... فى الماء غرقى تستثير الشاعرا

والجدولُ الآسى يئنّ لفقدها ... وكأنَّما لم يأتِ ذنبًا غادرا[٣]

ومن الأشجار التى تعرض لها شعراء "أبولو" شجر النخيل، فقد عنوا كثيرًا بتلك الشجرة لأنها شجرة الرومانسية[٤].

وقد لفتت النخلة نظر "الهمشرى" إذ يتغنى بها الفلاح وقت القيلولة مستريحًا من عناء السير، فيطيب له البقاء فى ظلها، وهى رمز السكون والهدوء:

---

[١] د. كمال نشأت، " أبو شادى وحركة التجديد فى الشعر العربى الحديث"، ص ٤٩٧.

[٢] "ديوان الخليل"، "من غريب إلى عصفورة مغتربة"، جـ١ ،ص ٣٠٩.

[٣] "فوق العباب"، "قطار الفن"، ص ١١٠.

[٤] انظر د. عبد القادر القط، "الاتجاه الوجدانى فى الشعر العربى المعاصر"، ص ٤٣٥.

قد طاب لى مَقِيلى	فى سهلكِ الجميل
فى ظِلّك الظليل	يا شجر النخيلِ
يا جنة الظلال	يا مَسبحَ الجمال
ويا جَنى الدوالى	يا شجر النخيل[1]

وهى رمز للشموخ والعزة والعطاء. يقصدها كل مرتج، فهى كعبة للطالبين:

قامتك الهيفاءُ	ثمارك الحمراءُ
والخيرُ والرخاءُ	يا شجر النخيلِ
عروسة الصحراء	يا كعبة الرجاء
ويا هدى التيهاء	يا شجرَ النخيلِ

أما النارنجة الذابلة فقد اختارها "الهمشرى" رمزًا يعبر عن التحول والفناء. وتلك النارنجة وذلك الرمز "صورة من البقاء المادى الدائم بعد الموت وما يتصل به من لحظات الطبيعة ومشاهدها وأحيانها. مما يجعله صالحًا للتوصيل بين الطبيعة والنفس"[2] .

إن "الهمشرى" فى "أحلام النارنجة الذابلة" يقترب إلى حد كبير من الروح الرومانسية. فتظهر معظم الخصائص الروحية والفنية للاتجاه الرومانسي وأول ما يقابلنا من ذلك موضوع القصيدة ذاته، وطريقة تناول "الهمشرى"، فهو يحن إلى عالم الصبا والطفولة، وهو يختلف بالتأكيد عن حاضره وحياته الراهنة، والشاعر بذلك يهرب من واقعه المادى إلى مظاهر الطبيعة لعله يجد فيها السلوى والعزاء ويحمّلها همومه.

---

[1] "ديوان الهمشرى"، "شجر النخيل"، ص ١٧٠، وقد نشرت القصيدة فى مجلة "التعاون"، ع٧، س٨، "يولية"، ١٩٣٦م، ص٦٢٤، وبه إشارة إلى أن القصيدة قد نظمت فى "أبريل" من السنة ذاتها.

[2] د. عبد القادر القط، "الاتجاه الوجدانى فى الشعر العربى المعاصر"، ص ٣٥٢.

فالشاعر يتذكر هذه النارنجة الصغيرة التى يغنى الزرزور فى رحابها؛ إذ تسكن حديقة بين الأزهار الأخرى، والأشجار النضرة تستقبل الربيع وتزدهى بمقدمه. لكن هيهات أن تبقى على حالها فلم تدم، ولم يعد الزرزور يشدو بها:

كانت لنا عند السياج شُجيرةٌ — ألِفَ الغناءَ بظلها الــزرزورُ

طَفِقَ الربيع يزورها مُتخفِّيًا — فيفيضُ منها فى الحديقة نـورُ

حتى إذا حلَّ الصباح تَنفستْ — فيها الزهورُ وزقزق العُصفـورُ

وسَرَى إلى أرض الحديقة كُلها — نبأ الربيع وركبُه المسحـــورُ

كانت لنا ... ياليتها دامت لنا — أو دام يهتف فوقـــها الزرزورُ[1]

و"الهمشرى" -إضافة إلى هروبه من واقع حياته إلى مظاهر الطبيعة، حيث مسارح الصبا يلتمس فيها العزاء والسلوى- يحمّل تلك الشجرة الذابلة همومه، ويفكر خلال الأشياء كما تفكر خلاله -على حد قول الرومانسيين- فهو يضفى ما فى نفسه على تلك النارنجة، ويجعلها كائنًا حيًّا تحس وتشعر وتتذكر تلك الفترة الغابرة من مراحل الصبا، فتتذكر ذلك العهد حيث تطلع عليها الشمس ويغرد الزرزور فى جنباتها ولكن هيهات، فالنارنجة لم تدم ولم يدم هتاف الزرزور:

وهنا تحركت الشُجيرة فى أســى — وبكى الربيع خيالها المهجور

وتذكرتْ عهد الصبا فتأوهــتْ — وكأنها بيد الأسى طنبـــورُ

وتذكرتْ أيام يرشفُ نورهـــا — ريق الضحى ويزرزر الزرزور

وعرائس النارنج تحلمُ فى النَّدَى — فيرفُّ فيها طيفُها المسحور

***

---

[1] "ديوان الهمشرى"، " أحلام النارنجة الذابلة"، ص ١٥٠، وقد نشرها فى مجلة "التعاون" ،ع٥، س٨، "مايو" ١٩٣٦م، ص٤٣٢.

وهنا تمشت فى الشُجيرة خلجــةٌ وبكتْ حنينًا للشَّذى المتــأرجِ

كانـت لنا ، ياليتـها دامت لنـا أو دام يهتف فوقها الزرزور

هكذا كــان "الهمشـرى" ينظـر إلـى الطبيعـة المصريـة، فشـغف بشـجر الليمون والنخيل والنارنج حيث يطـوف الـزرزور فيهـا. وقـد اسـتهوته كذلـك أنواع الشجر التى يشاهدها المسافرون فــى الطـرق الزراعيـة، وعلـى ضفـاف الترع والجداول. وهو لم يكن وحده فى ذلك بل شاركه معظم شعراء "أبولو"، وكانت رحلة هؤلاء الشعراء إلى الطبيعة المصرية رحلة زمانية ومكانيـة فـى الوقت نفسه لأنها هى الطبيعة التـى نبتـت فيهـا الأشـجار والأزهـار والنباتـات التى تعشقها أولئك الشعراء. وقد كان "أبو شادى" رأس ذلك الاتجاه كما سلف الذكر.

والشـجرة عنـد "محمـود حسـن إسـماعيل" تختلـف كـل الاختـلاف عـن الشجرات الأخرى. فهى شجرة رمزية يعنى بهـا ثـورة يوليـو ١٩٥٢م؛ فتلـك الشجرة الثائرة تطرح ظلاً مع الثمـر، وتنبـت فـى صـدر كـل مواطـن شـريف ينشد الحرية، وثمارهـا أبنـاء مصـر الذيـن خلـدوا الحريـة والجهـاد فـى سـبيل الاستقلال. وليس يستبعد أن يكون الشاعر واحدًا ممن نمت هذه الشـجرة مـن دواخلهم، فقد غذاها بدمه:

لم أجـدْ من أهلِهَا بين الشَّجَرْ دَوْحَةً تُسْقَى بمشبْوب الشَّرَرْ!

بلَظـى الثَّوْرَة أو بُرْكَانِهــا تَطْرَحُ الظلَّ، وتُلْقِى بالثمــر ..

نبتــتْ فى كُلِّ صَدْرٍ نـابضٍ فيه للأوطــان جُرْحٌ وأثـــر

وأطالَتْ فرْعَهَــا فى قِمَّــةٍ تُهْلِكُ الظــن وَتَجْتَاحُ النظــر

خالدَاتٌ فى ذُرَاهـا أغصـــنٌ هُنَّ للأَغْـــلال نَعْشٌ وحُفَـرْ !!

أيُّهَا الســائل عنْ أوْطَانهـــا فى دَمى عنهـــا حديثٌ وخبر..[1]

ليس غريبًا أن يتحدث "محمود حسن إسماعيل" عن ثـورة "يوليـو" فـى ديوان "نار وأصفاد" المطبـوع سـنة ١٩٥٩م، ولـم يكـن ردع العدوان الثلاثـى

[1] "نار وأصفاد"، "شجرة الحرية"، ص٩٩٥، وقد قالها فى شهر "مارس"، سنة ١٩٥٣م.

سنة ١٩٥٦م وحده هو السبب الحقيقى وراء تخليد الثورة، وإنما يكمن السبب فى مجرد قيامها وانتشال المجتمع المصرى من الحكم الملكى الإقطاعى الذى سيطر عليه زمرة قليلة من الحكام، وقد قيلت القصيدة فى "مارس" سنة ١٩٥٣م -أى بعد قيام ثورة "يوليو" ببضعة أشهر- وقد كان الشعب وقتها منفعلاً بها كل الانفعال.

ولعل "محمود حسن إسماعيل" -بذلك- يعتذر عن الفترة التى قضاها فى مدح الملك فاروق، تلك المدائح التى جمعها فى ديوانه "الملك"، لكن الملاحظ أن الشاعر لم يعد طبع هذا الديوان بعد نشر طبعته الأولى ١١ "فبراير" ١٩٤٦م وهو يوم ميلاد الملك، وقد كان يتعمد إغفال التحدث عنه بعد ذلك. فهو لم يكن شاعر الملك بقدر ما كان مضطرًا إلى نظم هذه القصائد، أو كان شاعره ثم اعتذر عن ذلك.

كانت هذه الثورة نابعة من دموع الكوخ ولياليه الكئيبة، ومن نقرة الفأس فى يد الفلاح الطعين، ومن السواقى والراعى وأغنامه، ومن دعوة المظلوم ممن خاضوا حروبًا كثيرة ولم ينالوا منها غير الموت، وهو يشير بذلك إلى حرب "فلسطين" سنة ١٩٤٨م، حرب الأسلحة الفاسدة :

من دُمُوع الكوخ .. منْ أشجانِه	ولياليهِ الضَّرِيراتِ البصَر
من حَديد الفَأس .. من نَقْرتها	وهىْ تروى عن مآسيهَا العِبَرْ
من سَوَاقِيها، ومنْ تَرْجيعها	وهْىَ تحكى من قديم وتَصِرْ
من فم الرُّعْيَان ..من قطعانِهمْ	وهْى للعُشْب يتيمات النَّظر
من أسَى الفلاَّح .. من إطراقِه	فى الثرى، وهوَ شَقِىٌّ مُضْطَبِر
من فم المظلوم .. من دعْوَتِه	وهَىْ كالغيب إلى ا لله تَفِرْ
من جراحاتِ الضحايا ، ساقَهُمْ	نافخٌ للحرب كذَّابٌ أشِرْ
بسلاح غُلِّفَت أسوارُهُ	بالذى تاجرَ فيه ، أو غدَرْ
لم تكنْ للموت فيه عِصمَة	فهو موتٌ كان فى أيدى بشَرْ

هكذا وصف شعراء "أبولو" الأشجار واستظلوا بظلالها واستمرأوا ثمارها، فجاءت عندهم الشجرات مشخصة تتحدث إليهم ويتحدثون إليها، يمزجون أرواحهم بأرواحها ويتنفسون من خلالها، وقد وردت في مواضع أخرى مجرد رمز لا يبقى منها غير اسمها كما ظهر عند "محمود حسن إسماعيل".

ثالثًا : رياض الريف وزروعه :

أغرق شعراء "أبولو" فى وصف الطبيعة المصرية، بل ارتموا فى أحضانها والاحتماء بها، وهربوا من واقعهم المؤلم ولجأوا إليها، فوجدوا خير نموذج لذلك الريف المحلى، فعنوا بمظاهر الطبيعة فيه، واهتموا بقضية الفلاح المسكين. والمحوران الأساسيان اللذان رأى هؤلاء الشعراء الريف من خلالهما هما الرياض البهيجة المنتشرة فى كل بقعة من أرض مصر، والزروع التى تنتجها الأرض مسقية بعرق الفلاح فتمثل أهمية اقتصادية عظمى لمصر.

أ- الرياض المحلية:

رأى شعراء "أبولو" فى الريف المحلى روضة كبيرة لجأوا إليها، وبثوها همومهم وأحزانهم، فالريف عند هؤلاء الشعراء يمثل الحياة الخالية من الزيف والتصنع الذى أفسد المدينة فأبعدها عن المثالية والجمال الذى ينشدونه فى حياتهم وأشعارهم. ففى هذا الريف الحياة التى برأها الله -سبحانه- وصوّر فيه الجمال الحق، والحب الطاهر، والإيمان الصادق، والقناعة الراضية. ومن هذا المنطلق وجدنا شعراء "أبولو" يندفعون إلى الريف اندفاعًا يستضيئون بنوره، وينهلون من خيره، ويتدثرون بدفئه وحنانه.

فـ "أبو شادى" إذا عبر قرية "المطرية" القديمة اهتاج الشوق إلى غرسها وروضتها وحقولها التى يعدها خلاصًا له من وجوده البائس. فهناك الغرس والماء الجارى، وهناك يجاور الطائر الأبيض -"أبا قردان"- ويلتصق بالعشب. يشم رحيق الأزهار، وينظر خضرة الأرض :

يــا طريقى الحزينَ عَرِّجْ على الغرْ ... سِ وسِرْ بينه بروحى وحِسِّــى

فى صميم الحقولِ سِرْ بــى وخُذْنى ... مِن وجودٍ وهبتُه كلَّ يأســـى

في جوارِ المياهِ تجرى فتروى قبلَ ريِّ الغراسِ قلبى ونفسى
في جوارِ النباتِ يخفقُ مِن خفـ ـقى ويُفضى بهمسهِ مثلَ هَمْسى

***

يا طريقى الحزينَ ما عالَمُ النا س لمثلى، فليس مثلى بإنس
أنا بعضٌ من الوجود الذى يأ بى وجُودًا على فسادٍ ورِجْس[1].

و"الهمشرى" إذا فشل فى حبه لجأ إلى قريته القديمة "نوسا البحر" وهى قرية تقع قريبًا من مدينة "المنصورة" على ضفة النيل، فهو لا يرى تعلة إلا فى تلك القرية التى شهدت طفولته وصباه. فنسمتها تعطى القلب الحياة؛ والشاعر يضم تلك القرية إلى صدره وكأنها حبه الحقيقى:

منكِ الجمالُ ومنى الحبُّ يا "نَوَسَا" فعلّلى القلبَ، إن القلبَ قد يئسا
يا حبذا نسمة من "توحة" خطرتْ أطالت النفسُ من أسبابها النَّفَسَا
أضُمُّها ضَمَّ مُشتاق به خبَلٌ قد رام كتم هوى أحبابه فَنَسا
إن تسمعى قَرعَ ناقوسٍ بقريتكم فى مطلع الفجر يَنعَى الليلَ والغلسا
فإنه قلبى المنكود يذكركم فهل سَمعت بقلبٍ قد غدا جَرسًا؟
وإن تألق برقٌ فى سماوتكم فإنه من لهيب القلبِ قد قَبسا[2]

والشاعر إذا يئس من المدينة وما فيها من زيف ولؤم وخداع انطلق إلى القرية يلقى بنفسه وهمومه بين يديها، لعله يلقى الراحة بين ظلالها. ولو

---

[1] "فوق العباب"، "الطريق الحزين"، ص ٨٣، ثم انظر قصائد "الحقول"، ص ٩٧، و"زفتى فى المساء" لمحة من شاطئ ميت غمر والحقول"، ص ٩٣، وفى" ضاحية المطرية"، ص ٣٠، وهذه القصائد كلها على سبيل المثال توضح اهتمام "أبى شادى" بالريف.

[2] "ديوان الهمشرى"، "إلى نوسا "، ص٨٩، وقد نشرها فى مجلة "أبولو" العدد الثامن من المجلد الأول، "أبريل"، سنة ١٩٣٣م، ثم انظر "مسارح الشفق"، ص ٢٢١، وانظر "ليلية"، ص ٢٢٦.

كان لابد من الموت فخير له أن يموت بين أحضان قريته يكفن بمظاهر الطبيعة فيها:

أتيتُ لألقى فى ظِلالك راحــةً	فيهدأ قلبى وهو لهفــانُ حَائِرُ
أموتُ قرير العين فيك مُنعمًا	يُخدّرنى نَفحٌ من المرج عاطــرُ
ويلحفنى هذا البنفسج، ولتكنْ	مسارح عينىٌ ... الرُبــا والَمخاضرُ
وآخر ما أصغى إليه من الصدى	خريرك يغنى وهو فى الموت سائر[1]

ولكن الشاعر لم يجد قريته كما كان يتمناها، وتلك عادة الرومانسيين الذين قد لا يجدون ما يصبون إليه فى قريتهم، إذ يعودون إليها ثم لايجدونها كما يتمنون فتلك القرية لم تعد كما تركها "الهمشرى"، إذ أصبحت قفرًا تركها أهلها لم يعودوا يرون ما فيها من جمال، كما يراه الشاعر. فقد لفها الصمت وذهبت نضرة زهرها وهاجمها النسيم البارد، والخفاش، والغربان، والبوم. ولم يعد يسمع فيها غير لحن الموت، وهى فى ذلك تشبه نفس الشاعر الكئيبة التى تعتمل فيها كل تلك الأحاسيس.

و "على محمود طه" يلجأ إلى الريف بصفصافته ونخيله ونهره السارى وحيدًا شريد العقل كئيبا يأتنس بهذه الطبيعة فى الليل البهيم حتى يأتى ميعاد الحبيب:

هنالك صفصافــةٌ فى الدُّجى	كأنَّ الظلامَ بها ما شعــرْ
أخذتُ مكانَــى فى ظـلها	شريدَ الفؤادِ كئيبَ النظــرْ
أمرُّ بعينى خلال الســماء	وأطرقُ مستغرقًا فى الفِكــرْ
أطالعُ وجهك تحت النخيل	وأسمعُ صوتك عند النَّهــرْ
إلى أنْ يَمَلَّ الدجــى وحشتى	وتشكو الكآبةُ منى الضجرْ

---

[1] المصدر السابق، "العودة (٢)"، ص ١٩٢، نشرت فى مجلة "التعاون"، العدد الثانى من السنة العاشرة، "فبراير"، ١٩٣٨م، ص ١٤٦.

وتعجبُ من حيرتي الكائناتُ   وتُشفِقُ منّي نجومُ السحـرْ

فأمضي لأرجعَ مستشْرفـــا   لقـــاءَك في الموعد المنتظـرْ[1]

إن "علي محمود طه" يمزج في هذه الأبيـات بيـن حبـه والطبيعـة، بـل يستلهم جمال محبوبه من خلال لجوئه إلى مظاهر الطبيعة. فهو ينتظر ميعـاد الحبيب بين أحضان الصفصافة المنفردة فـي الدجـى. ونسـتطيع أن نسـتوحي هـذا المعنـى مـن طريقـة تعبير الشـاعر بقولـه: "هنــالك" الـذي يوحــي ببعـد الصفصافة وبقائها وحيدة. وهذه الصفصافـة تقبـع سـاكنة إلـى حـد أن الظـلام لا يشعر بوجودها. والشاعر في تلك الحال يستوحي وجه محبوبه من خـلال النخيل ويسمع صوته صادرًا عن النهـر، ويظـل علـى تلـك الحـال حتـى يحـل وقت لقاء الحبيب.

و"السحرتي" يستلهم روضـة ريفية في حديقـة "دهتـورة" -وهـي إحـدى الحدائق المصرية- وهو جالس في ظل شجرة "سنط" مع صديقـه "عبـد الفتـاح مصطفى" الـذي يوجـه إليـه الخطـاب فـي مطلـع الأبيـات "أفتحـي". ففـي تلـك الروضة الغناء التي تطل على "النيل" العظيم يبتسم الموج ويفتن نور الشـمس، ويحن عل المجتمعين في ظـل شـجرة "السـنط" الممتـد، وهـم فـي هـذه الجلسـة تجاوبهم الريح العطوف الحانية، وتحوم حولهم الطيور الشادية، والشـاعر فـي هذا المكان يسكره جمال الطبيعة:

(أفتـحي)! هل شهدت اليومَ حسنًا   كذاكَ الحسن في أصفَى مكـان ؟

هنـــاك الموجُ يُشرق في ابتســام   وضوءُ الشـمس يمرح في افتتانِ ؟

وظلُّ السنـــط رفـــافٌ حنـونٌ   وما فيه من الأشـواك جانــي

وأنفاسُ الرياح وقـد تجلّـــتْ   بروح العطفِ بل روح الحنانِ

وأشجـــارُ الحديقة في جـــلالٍ   تزفُّ إلى النُّهى حُلْوَ الأماني

---

[1] "المـلاح التائـه"، "أغنيـة ريفيـة"، ص ٢٩، وانظـر "فـي قريـة"، ص ١٠٨، وقـد قالهـا الشـاعر حنينًا لريف (دميـاط)، ثـم انظـر "الشـوق العـائد"، "إلـى الطبيعـة المصريـة"، ص ٣٢٥.

وأصـــواتُ الطيـــورِ بكلَ فـــجٍّ أحبُّ إلىَّ مـن صوت الغوانـى

هنـــالك قد ثملتُ بلا صبوحٍ وغَنىَّ القلبُ فى ظـــلِّ الأمان[1]

هكذا كـان الريـف برياضـه يمثـل لشـعراء "أبولـو" الملجـأ والمـلاذ، ويلاحظ أن معظم شعراء "أبولو" الذين هاموا برياض الريف المحلية كانت لهم نشأة ريفية، وإن لم يتمتع بعضهم بهذه النشأة -كأبى شادى- فإن نفوسهم كانت تتوق إلى حياة الريف، وتلك سمة رومانسية تمثلها شـعراء "أبولـو". وشـعراء مدرسـة "أبولـو" فـى ذلـك يمـتزجون بمظـاهر الطبيعـة فـى الريـف -سـاكنة ومتحركة- ويشخصون هذه المظاهر فيبثون فيهـا حيـاة وحركـة يجعلـون بهـا تلك المظاهر أشخاصا يشاركونهم مشاعرهم وأحاسيسهم.

ب - الرياض غير المحلية:

إذا كان شعراء "أبولو" قد تعرضوا فى شعرهم إلى الرياض المحلية -خصوصًا المصرية- فإنهم فى الوقت نفسه قد سعوا إلى الجمال فى كل مكـان -سواء أكان فى بلادهم أم خارجها-، ولم يكن ذلك غريبًا على شعراء "أبولـو" ذوى النزعـة الرومانسـية، "ولـم يقتصـر الرمـانتيكيون علـى وصـف منـاظر الطبيعة فى بيئتهم، بل تجاوزوه إلـى وصـف منـاظر لـم يروهـا وأطلقـوا فيهـا العنان لخيالهم، ويرجع هذا إلى نزعة عامة من نزعـات الخيـال الرومـانتيكى هى الولوع بـالفرار مـن الواقـع والهجـرة الروحيـة إلـى بـلاد يحلمـون برؤيـة مناظرها"[2].

ولم يقف الأمر عند ذلك لدى شعراء "أبولو" فنراهم يتحدثون عن بـلاد رأوها بالفعل وعاشوا مظاهر الجمال فيها. "فأبو شـادى" يتحـدث عـن طبيعـة بلاد الغال فيذكر جمال رياضها وروعـة جبالهـا وقممهـا الشـامخة، والجـداول التى تجرى فتحيى الحقول:

أَسَمِعْتَ من خَلْفِ الجبـالِ نِداءهـا ومـن المـرُوجِ الحالمـاتِ غناءَهـا

ومِن القـرونِ الثاويـاتِ حيالَهـا قِصَـصَ البُطولـةِ ردَّدَتْ أنباءَهـا

---

[1] "أزهار الذكرى"، "حنان ظل"، ص ٧٠.

[2] د. محمد غنيمى هلال، "الرومانتيكية"، ص ٢٠٢.

ومِن الرياحِ العاصفـاتِ مَعاركًـا   كمعـاركٍ دُفِـنَ الزمـانُ وراءَهـا

ومِنَ الجداولِ وهى تلهَثُ فى وَنـى   مجنونـةً تهَـبُ الحقـولَ رُوَاءَهـا

متأوِّهات تــارةً وطروبـــةً   طَوْرًا وقد سكرَ الجمالُ إزاءَهـا

ومِنَ البحيراتُ التـى قد ذوّبتْ   أضواءَهـا فتمثَّلت أضواءَهـا

هَتفتْ بوجدانى فثِبْ لهتافهـا   وتلـقَّ مِن وحى الخلودِ دُعاءَها[1]

ولم يزر "على محمود طه" القطب المتجمد الشمالى، ومع ذلك انبرى لوصفه بعد مشاهدته رواية سينمائية تصور مشاهد هذا القطب. فهناك لا تنعقد دورة النهار والليل، والرياح الهوج تقصف الأرواح، ولا يغرد فيه الطير وخضرة الأغصان والأعشاب:

لا تــرى للنهار والليـل فى وا   دِيه يومًا مـن دورةٍ واختلافِ

أو تُحسُّ الأرواحُ قصفَ الرياح الـ   ـهوج فيه أو هدرةَ الرجَّاف

لا اصطفاقَ الغصونِ، لا هَذرَ الطيـ   ـرِ، ولا أنَّةَ النميـر الصافى

عرِيتْ أرضُه من العُشبِ الأخـ   ـضرِ والدوحِ سـابغ الألياف[2]

الغاب عند "الشابى":

أما "أبو القاسم الشابى" الشاعر التونسى، فلم تظهر عنده طبيعة "تونس" الأرضية صريحة من قريب أو بعيد، كما لم تظهر عنده طبيعة غير تونسية وبمعنى آخر لم يُعْنَ "الشابى" بجنسية الطبيعة، بينما كان يسعى وراءها أينما وجدت، فقصده الجمال حيث حل. ومن هذا المنطلق يظهر غاب "الشابى" لا هو بالتونسى ولا هو بالأجنبى، وإنما يبدو عنصرًا من عناصر الطبيعة بوصفها طبيعة وحسب، و"الشابى" فى ذلك متأثر بشعراء المهجر.

---

(1) "عودة الراعى"، "ذكريات الغال"، ص ١١٠.

(2) "الملاح التائه"، "القطب"، ص ٧٣.

فقد "كانوا يستخدمون الغاب والقفر رمزا لما ينشدونه ويحلمون به من عالم مثالى تمناه "جبران" فى بلاده المحجوبة، كما تمناه "أبوماضى" فى غابته المفقودة ومن المحتمل أنهم كانوا يرمزون بهذا إلى بلادهم الجميلة التى نزحوا عنها راغمين"[1] .

إذا كان د. "عبد الحكيم بلبع" يفهم هذا من وراء رمز الغاب عند المهجريين، فإننا نجد بعض الباحثين يختلفون فى ذلك معه، فالغاب ليس رمزا للوطن "ولكنه دعوة الناس إلى الرجوع للطبيعة البسيطة الصافية التى لم تعقدها مطامع المدينة وسخافاتها"[2] .

و"الشابى" فى وصفه للغاب يحاول بكل قوته الانطلاق ونشدان الحرية التى يجدها فى الغاب. وهو بذلك يريد التحرر من حدود الزمان والمكان. وتعلق على ذلك "سلمى الخضراء الجيوش" تقول: "يفقد مرور الزمن عنده معناه وتكثر فيها صور الربيع الأبدى الذى يتنفس خارج الفصول ليعطينا إحساسًا بتلك الحرية الغريبة التى يعرفها الإنسان عندما يتحرر فى لحظات العمر النادرة من حدود الزمان والمكان"[3] .

والغاب عند "الشابى" هو بيته الذى يركن إليه مصنوع من الظل، والأضواء، والشذى، والنغم، والسحر، والحب. بيت خالد لا يفنى تحيط به الطيور المغردة، ومظاهر الطبيعة المتعددة:

بيتٌ بنتْه لىَ الحياةُ منَ الشَّذَى — والظلِ والأضـواءِ والأنغـامِ

بيتٌ منَ السِّحـرِ الجميلِ مشيَّدٌ — للحبِّ والأحـلامِ والإلهـامِ

فى الغابِ سـحرٌ رائعٌ متجـدِّدٌ — بـاقٍ علـى الأيّـامِ والأعـوامِ

***

وحنـا عليها الدَّوحُ فى جبـروتِـه — بالظـلِّ والأغصانِ والأنسامِ

---

[1] د. عبد الحكيم بلبع، "حركة التجديد الشعرى فى المهجر"، ص ٢٩٠.

[2] محمد عبد الغنى حسن، "الشعر العربى فى المهجر"، ص ٥٦.

[3] أبو القاسم محمد كرو، "دراسات عن الشابى"، "سلمى الخضراء الجيوش"، " أبعاد الزمان والمكان فى شعر الشابى"، ص ٢٣٦، ٢٣٧.

في الغاب في تلك المخارف والرُّبا ... وعلى التلاعِ الخضرِ والآجامِ[1]

والغابَ عندهَ مكان مناسب لإثارة الخيال والتفكير والأحلام، مما يدعو الشاعر إلى اللجوء إلى ذلك الغاب محملاً بالأسقام التي يلقيهـا مـن فـوق كتفـه بين يدي الغاب:

في الغاب دنيا للخيال وللرُّؤى ... والشِّعرِ والتَّفكيرِ والأحـــلامِ

لله يومَ مضيــتُ أوَّل مـــرةٍ ... للغاب أرزحُ تحتَ عبءِ سقامي

ودخلتُـه وحدي وحوليَ موكبٌ ... هزجٌ منَ الأحـلامِ والأوهـــامِ

...

فإذا أنا في نشوةٍ شعريَّـــةٍ ... فياضةٍ بالوحيِ والإلهـــامِ

والغـاب ملجـأ الشـاعر إذا يئس مـن شـعبه الـذي يرتضـي الاسـتعمار بظلمه وظلامه، فلم يجد "الشابي" بدًّا من الهروب إلـى الغـاب، فيقضـي حياتـه وحيدًا يدفن بؤسه هناك، وينسى شعبه ويبث أشجانه الطيور:

إنَّني ذاهـبٌ إلى الغابِ يا شعْـ ... ـبي لأقضي الحياةَ وحدي، بيأسِ

إنَّني ذاهـبٌ إلى الغـابِ، علِّي ... في صميمِ الغاباتِ أدفـنُ بؤسي

ثم أنساك ما استطعتُ فما أنْـ ... ـتَ بأهـل لخمرتي ولكأسـي

سوف أتلـو على الطُّيورِ أناشيـ ... ـدي وأفضِي لها بأشـواقِ نفسي

فهْي تدري معنى الحياةِ وتدري ... أنَّ مَجْدَ النفوسِ يقظةُ حسٍّ[2]

هكذا وجد شعراء "أبولو" أنفسهم بين مظاهر الطبيعة، فهاموا بالغابـات الخالية من الناس والأزهار والأشجار التي عبرت عما يجيش فـي صدورهـم، بل حمّلوها همومهم، وأفرغوا فيها مشاعرهم، وأجالوا بها وجدانـاتهم. سـواء في ذلك ما كان منهم محليًّا يعيش فيه الشاعر ليل نهار، أو غير محلي يزوره شاعر "أبولـو"، وينفعل بـه أويسـمع عنـه ويتمنـى أن يـزوره ويتملـى بجمالـه.

---

(1) "أغاني الحياة"، "الغاب"، ص ٤٦٠، وقد قالها في ٢٣ "يوليو"، ١٩٣٤م.

(2) المصدر السابق "النبي المجهول"، ص ٢٤٦، وقد قالها في ٢١ "يناير" ١٩٣٠م.

ويضاف إلى ذلك تلك الأشعار التى لا تظهر فيها الطبيعة أمحلية هى أم غير محلية ؟ وإنما تظهر بوصفها طبيعة ورمزًا للجمال الذى يبحث عنه شعراء "أبولو" فى كل مكان.

جـ- الزروع :

انطلاقًا من اهتمام شعراء "أبولو" بقضية الفلاح ولجوئهم إلى الريف، وما فيه من جمال، أخذوا يتحدثون عما يرونه من زروع تفيض بالحياة مهتمين بها بوصف ما لها من فائدة اقتصادية كبيرة لمصر والفلاح. فوصفوا الذهب الأبيض "القطن"، ووصفوا "القمح" وسنابله" و"الفول" وأزهاره، وتتبعوا هذه الثمار عبر مراحلها جميعها منذ غرسها إلى جمعها، بل إلى درسها بالنورج إن كانت مما يدرس. ومما يجدر ذكره فى هذا المقام أن تلك النزعة من ذكر الزروع التى تجذب أنظار شعراء "أبولو" فى الريف لم يُشغل بها غير "أبى شادى" و"محمود حسن إسماعيل"، وليس معنى هذا أنه لم يأت لها ذكر فى شعر الآخرين، فقد جاء عرضا فى ثنايا قصائدهم باستثناء "محمود أبى الوفا" فى ديوانه "أعشاب" أما "محمود حسن إسماعيل" و"أبو شادى" فقد أفردا عديدًا من القصائد لذلك.

فـ "أبو شادى" فى أثناء سفره بالقطار ينظر من نافذته فيرى "الأرز" الذى يشتهر بزراعته المصريون. وإذا نظر إليه وجده منغمسًا فى المياه، وشخصه إنسانًا طائشًا عطشان لا يذهب ظمأه مهما روى، وهو دائم التطلع إلى المستحيل إلى ما لا يستطيع تحقيقه -مثله فى ذلك مثل الشاعر- فيظل ظامئًا لا محالة. فـ"الأرز" يريد أن يغوص فى أعماق الأرض، يستكنه الأسرار المخبوءة، لكن الأرض تأبى ذلك وترده بخلاً ورفضًا لمعرفة الخبىء. وهو فى ذلك يشبه الشاعر الذى يقف عاجزًا أمام معرفة كثير مما يغمض عليه:

يُرْوَى ويُرْوَى وهـو لا ... يُرْوَى من الظـمإ المهـولْ
ظمأ الحياةِ إلى الحيا ... ةِ وليس من ظمإ الحقـولْ
متصوِّفًا وهو الجميـ ... ـلُ بكلِّ مجهولٍ جميـلْ

متلهفًـــا متضاربًـــا متطلعًـــا للمستحيـــلْ

والأرضُ تأبـى طَيْشَهُ وتـــردّه ردَّ البخيـــلْ[1]

لم يختلف "محمود حسن إسماعيل" كثيرًا فى وصفه زهرة "القطن" عن وصف شعراء "أبولو"، فبدأ حديثه عنها بوصف جمالها وروعتها. فزهرة "القطن" ترقص فى الربى مزدانة بالضياء، وقد أشاعت الشمس خمرها فيها، فسرى نورها فى كل منخفض ومرتفع من البقاع، وهو يشدو حلو النشيد:

فتراهـــا فى الرُّبى راقصـــةً زانها الضوْءُ بزهوٍ والْتِماعْ

ذاتَ كأس أترَعتْ شمسُ الضُّحَى ريقَها من خمرة النور الْمُشاعْ

كلما خفّتْ لها ريح الصَّبا أهرقَتْ صهباءها فوق البقاعْ[2]

أما "محمود أبـو الوفـا"، فعندمـا يتحـدث عـن محصـول "القطـن"، فإنـه يتحدث عن شجرته -ليس أكثر- فلا يصفها ولا يمتزج بها امتزاج "أبى شادى" ولا يتوحد بها توحّد "محمود حسـن إسماعيل". ولا ينفعل مع الفلاح فيحس بإحساسه ويشعر مشاعره.

فـ"أبو الوفـا" يتحـدث عـن شـجرة "القطـن"، فينظـر إليهـا مـن خارجهـا ويصفها بأنها تبريـة اللـون. ولعلـه يقصـد بوصفهـا بالتبريـة كونهـا ذهبًـا مـن الناحية الاقتصادية، وعلى أية حال فالوصف ظاهرى خارجي. كما يدعو لهـا بالوقاية من الآفات، ويشير إلى فضل "النيل" عليها، ويخاطبها مادحًا إياها بأنها لو وجدت أيام الفراعنة لتقربـوا إليهـا وأتـوا بـإلههم "أبيـس" يمهد لها الأرض بالمحراث:

بُوركتِ يا تبريَةَ الثمـــراتِ ووقيتِ فى الدنيا منَ الآفـاتِ

سيظلُّ ذكرُك فى الزمانِ مخلـدًا عنوانَ ما للنيل مِـنْ بركاتِ

---

[1] "فوق العباب"، "الأرز الطـائش"، ص٩٥، وانظـر : "عودة الراعـى"، "حداد القطـن"، ص ١١٨.

[2] " أغانى الكوخ"، "كنز الذهب الأبيض"، "زهرة القطن"، ص ٢٣.

لو كنتِ فى قدماء مصرَ لقرَّبوا   لك أطيـبَ القرباتِ والصَّلوات
كانوا أتَوا بأبيبسهم لك عنـوةً   للجرِّ فى المحراثِ والمسحاةِ[1]

ومن المحاصيل التى وصفها "محمود حسن إسماعيل" "الفول". ولا يخفى ما لهذا المحصول من أهمية اقتصادية للشعب المصرى، فثمار الفول ذات الأزهار البيضاء تحيطها الأزهار الأخرى والنباتات النضرة. إضافة إلى الطيور الحوامة حولها :

وهنا الفولُ أبيضُ الزهر نضْرٌ   كسُدُول العفافِ لاحت بمشْهدْ
وترى الصَّادح الطروب من الطيـ   ـر يناغِى أليقــةُ المتَوَجِّد
تظُنُّ ترْتيلَـه فـى ذرا الـدَّوْ   ح صلاةٌ من الملائـكِ تُنْشَـدْ[2]

والشاعر فى هذه الأبيات يأتى بخصيصة فنية من خصائص الأسلوب عند شعراء مدرسة "أبولو"، أعنى بها "التجريد"، فالشاعر يستلهم من اللون الأبيض الذى يكسو الزهر صورة العفاف،وهو بذلك ينقل هيئة هذا اللون "الأبيض" من الصورة الحسية إلى صورة مجردة هى "العفاف". ثم يصور الشاعر غناء الطيور الصداحة صلاة تنشدها الملائكة، ولا يخفى ما فى هذه الصورة الأخيرة من تجريد كذلك.

لم ينس "محمود حسن إسماعيل" أن يصف "القمح" وسنابله الصفراء الذهبية؛ فهذه سنبلة تغنى وتلك تحتضر، والنورج يحكى قصتها ويفشى سرها فى ليلة الحصاد التى تبكى فيها على صاحبها الفلاح، وتتمنى أن يحصد جمعه كما يحصد القمح.

إن سنبلة "القمح" تفخر بما لها من ملك عظيم، لأن مملكتها النيل والأرض المحيطة به وتاجها مصنوع من ندى الفجر، وتزهو بلونها الأصفر الذهبى الجميل:

---

(١) محمود أبو الوفا، "دواوين شعره ودراسات بأقلام معاصريه"، "شجرة القطن"، ص ٣٥١.

(٢) " أغانى الكوخ"، "عند زهرة الفول"، ص ٧٧، وانظر "تبسمى"، ص ٥٩، وانظر : المصدر السابق،"سنبلة تغنى"، ص ٧٣.

مَنْ لـه فى الأرض مُـلْكٌ مثلُ مُلْكى فى الكثيـبِ

مُوردى النيـلُ وزادى من ثرى النيل الخصيـبِ

كلَّلَ الفجرُ جبينـى بالنَّـدَى الغضِّ الرطيـبِ

والأصيـلُ البَـرُّ ألْقَـى تِبـره بيـن جُيوبـى

وشعاعُ الشمس حَيًّا فى شُـروق وغروبِ[1]

لكن هذا الملك لم يدم، فالسنبلة تشيب مع مقدم الصيف، فيلف المنجل حياتها وكما كانت هذه السنبلة نافعة بمنظرها الجميل فى حياتها فهى كذلك أشدّ نفعًا بعد موتها.

فمن رفاتها يصنع الناس الخبز يأكلونه، فهى فى حياتها وموتها رمز للعطاء والتضحية:

ودَنا الصيْـفُ فشابَتْ من لظاهُ سبـلاتـى

ونَـوَى عـودى ولفَّ الـ منجل القاسى حياتـى

وتحطَّمْتُ .. فأحْيـا النـْ ناسَ عيش من رفاتـى

أنا فى غَرْسِى وحَصْدى وحياتـى ، ومماتـى

مَثَلٌ أعلَـى ! ورمْـزٌ خالـدٌ للتضْحيـاتِ!

إن هذه السنبلة لا تحزن لموتها لأنه نـافع، فهى تعلم جيدًا أن موتها بعث ونشور جديد فهو بداية وليس نهاية، والمنجل والنورج أدرى بذلك.

وإلَى أيْنَ سَيَمْضـى نَعْشُ عُودِى وَيسيـرُ ؟

إنَّ مَوْتى لَوْ دَرى الإنْـ ـسَانُ بَعْثٌ ونُشـورُ

فَاسألوا " المِنْجَلَ " عَنِّـى فَهْوَ بالسِّرِّ خبيرُ

واسألوا " النَّوْرجَ " يُنْبِـ ـكُمْ بجَدِّيـةِ المَصيـرُ[1]

---

(1) المصدر السابق،"سنبلة تغنى"، ص ٧٣.

هكذا وصف شعراء "أبولو" زروع الحقل، فتلمسوا الجمال، وتحسسوا الأهمية الاقتصادية لبعض زروع الفلاح، كـ"القطن" و"الفول" و"الأرز" و"القمح". وهم في ذلك يشخصون هذه المحاصيل فتحس بمأساة الفلاح وتعتمل في نفوس هؤلاء الشعراء حيث ينطقونها ما يريدون وما تجيش به أنفسهم.

رابعًا : المسطحات المائية :

احتلت المسطحات المائية مكانا عظيمًا فى شعر شعراء "أبولو"، ومثلت لديهم نسبة كبير لا تقل بأى حال عن النسبة التى تناولوا بها شعر الرياض والأزهار والأشجار، فنجدهم يسبحون فى الأنهار، ويخوضون فى البحار، وينفعلون بالبحيرات والعيون، سواء فى ذلك المياه المحلية الإقليمية وغيرها، مضفين على ذلك كله مشاعرهم وأحاسيسهم انطلاقًا من تلك النزعة الرومانسية التى غلبت على شعراء "أبولو" محملين هذه المناظر الطبعية رموزًا، قد تختلف من شاعر إلى شاعر آخر فى مدرسة "أبولو" ذاتها، مما تجعل الاتجاه الرمزى يطل برأسه من خلال شعرهم.

لا يوجد شاعر من بين شعراء "أبولو" لم يصف البحر بخضمه وأمواجه العاتية، بل أمواهه الحانية أحيانا. وصفوه فى قسوته وهدأته؛ بظلماته وأنواره، باتساعه الذى كان يمثل لهم أحيانًا ضياعًا وابتلاعًا، وأحيانًا أخرى قلبًا كبيرًا حانيًا، ويأسى لهم يلقون إليه همومهم وأحزانهم فتسقط فى أحضانه. فقد أكثر شعراء "أبولو" من التحدث عن البحر حتى كاد البحر أن يكون بديلاً لنفس الشاعر وحياته، وأن تكون حياة الشاعر ونفسه معادلاً للبحر.

هام "أبو شادى" بمدينة "الإسكندرية" التى استقر فيها فترة من حياته يقوم بالتدريس فى جامعتها، ويصدر فيها دواوينه، ومن ثم شغف ببحرها وشواطئها الساحرة، حتى امتلأت دواوينه بقصائد البحر والشواطىء صيفًا وشتاءً -وإن كان أكثر من ذكر صيف "الإسكندرية" وحال البحر والشواطىء فى ذلك الفصل- فغزر شعره فى ذلك فنجده يذكر شاطئ "إستانلى" وشاطئ

---

[1] "هكذا أغنى"، "سنبلة تحتضر"، ص ٤٣٣، وانظر "هكذا قال النورج"، ص ٤٣٥، "وأين المفر"، "حصاد القمح"، ص ٧٣٣، و"عرافة الزهر"، ص ٧٤١.

"سيدى بشر" وشاطئ "الشاطبى" وشاطئ "جليم" ... إلخ، حتى طاب لى أن أسمى هذه المجموعة من القصائد "صيفيات أبى شادى السكندرية"[1].

إذا كانت صيفيات "أبى شادى" ومن شاركه من شعراء "أبولو" تمتلئ بوصف البحر، وبناته اللاتى يسبحن فيه، وروعة الشواطئ، وجمال الجو فى صيف "الإسكندرية" حيث يقترب إلى حد كبير إلى شعر الوصف التقليدى، فإن لـ "أبى شادى" شعرًا فى البحر تظهر فيه تلك النزعة الرومانسية فيتحدث إلى البحر ويبثه حزنه وشكواه، ويعكس ما فى نفسه من غضب وألم على أمواج البحر. فصوت موجه كالرعد تصدره تلك الأشواق المريرة، وهدير الأمواج يمثل تنهّدها أسفا على مصرع العشاق :

الرَّعدُ صوتُك أم حديثُ وفاق قـد بدَّلتْه مرارةُ الأشـواق

تـنهدُ أمـواجٌ بُعثْـنَ كأنَّها للآسـفين مصـارعُ العشاق[2]

أما "إبراهيم ناجى" فقد كثرت عنده صورة البحر، وهو عنده يمثل جميع الحالات النفسية. فنجده عنده الرضا والغضب واللقاء والفراق، إذ جاء صورة لما يدور فى نفس الشاعر وأحداث حياته. ليتحدث إليه حينما يلتقى بالحبيب وحين يكون فى انتظاره، ويتجاوب حينما يجاوبه الحبيب، أو يدل عليه ويهجره. وغالبًا ما كان البحر يرتبط عند "ناجى" بحالى اللقاء والهجر من قبل الحبيب.

كان "ناجى" إذا أخلف الحبيب موعده يلجأ إلى البحر ظامئًا لعله يبل صداه لكن البحر لا يصغى إلى أحد، بل يهيج عليه أحزانه:

إن عُدتَ أو أخلفتَ لم تعدِ أنا إلف روحك آخر الأبدِ

ظـمأٌ على ظمإ على ظمإ وبوادرٌ كثـرٌ ولم أردِ

مـرَّ الظلامُ وأنت لى شجنٌ وأتى النهارُ وأنت فى خلدى

---

[1] انظر على سبيل المثال هذه الصيفيات فى ديوان "من السماء" على صخرة سيدى بشر، وفى بير مسعود "، ص ١٤، "الإسكندرية الفنانة"، ص ٤٧،" الصيف عند شاطئ إستانلى"، ص ٦٥، "حوريات الماء"، "من وحى شاطئ إستانلى"، ص ٧٣، وانظر من هذه القصائد فى ديوان "الشفق الباكى"، "سان استفانو"، ص ١٤٧، "عند الشاطئ"، ص ١٠٨٩.

[2] "الشفق الباكى"، "حديث البحر"، ص ١٠٢.

لا يسمع البحرُ الغضوبُ إلى شاكٍ ولا يصغـي إلى أحـدِ !
كم لاح لى حربُ الحياة على أمواجهِ المجنونةِ الزبـدِ[1]

أما ملاح مدرسة "أبولو" التائـه "علـى محمـود طـه" فقد تعددت عنده صور البحر، وجـاء متغلغلا فـى كثير مـن أشعاره، إذ غطـت صـور البحر مساحات كثيرة من دواوينه وخصوصًا "الملاح التائه" و"ليـالى المـلاح التائـه". وإذا أردنـا حصـر صـور البحـر عند "طـه" لطـال وقوفنـا، ولكـن د. "جيهـان صفوت" جمعت صور البحر عند "طه" ووضعتها فى قسمين أساسيين "الأول يتضمن صور البحر الاستعارية التى قد تمتد فتشمل القصيدة كلها مثل قصيـدة "المـلاح التائـه"، وقد تقتصـر علـى بيت أو أبيـات متفرقـة يرمـز البحـر فيهـا للرحابة والعمق والتيه... ويتضمـن القسـم الثـانى صـور المـاء سـواء صـور البحر أو النهر أو البحيرة التى تعتبر جزء من مشهد حى يهب القصيدة وحدة شعورية وتماسكا غير مـألوفين فـى تقـاليد القصيـدة العربيـة القديمـة ذات الأغراض أو الموضوعات المتعددة"[2].

ولم يكن "طه" نسيج وحده فـى تلـك الصـور الكليـة الممتـدة، أو تلـك الوحدة الشعورية وإنما شـاركه فـى ذلـك جميـع شـعراء "أبولـو"، وكذلـك فيمـا يختص برمزية البحر وسيأتى موضع ذلك من هذا البحث.

إن البحر الذى يقصده "طـه" هـو بحـر الغـرام الـذى يخـوض الشـاعر لـجّته، ولما تاه بأودية هذا البحر أراد أن يرجع إلى الشـاطئ، فـإذا لـم يسـتطع السيطرة على قلاع حبه، فالأجدر به أن يرجع إلى شاطئ الأمان، وعنده تأخذ الشاعر موجة الأيام فتنسيه ما كان من أمر البحر. فقد عز اللقاء بعد الهجر، والملاح التائه فى الهوى معرض للموت تتخطفه الأمواج:

أيها الملاّحُ قمْ واطـوِ الشارعا لِمَ نطـوى لُجَّةَ الليـل سراعا

---

[1] " وراء الغمـام "، "الميعـاد"، ص ٣١، وانظـر "صخـرة الملتقـى"، ص ٤٨، وانظـر : المصدر السابق، "خواطر الغروب"، ص ٥٢، ثم انظر "ليالى القاهرة"، "السراب علـى البحـر"، ص ١٦٤، و"كذب السـراب"، ص ٢٧٧، و"يـا نسـيم البحـر"، ص ٩٦، وانظر "فى معبد الليل"، "يا بحر"، ص ٣٢٧.

[2] د. جيهان صفوت، "شلى فى الأدب العربى فى مصر"، ص ٣٨٠.

جَدِّفِ الآن بنا فى هينـةٍ   وجهة الشاطئ سيرًا واتباعـا
فغدًا يا صاحبى تأخذنـا   موجةُ الأيام قذفًا واندفاعـا

***

أيهـا الهاجرُ عزَّ الملتقى   وأذبـتَ القلـبَ صدًّا وامتناعًا
أدركِ التائه فى بحر الهوى   قبل أن يقتُلَهُ المـوجُ صراعًا
وارعَ فى الدنيـا طريدًا شاردًا   عنه ضاقتْ رقعةُ الأرض اتساعًا[1]

إذا كانت صورة البحر الرمزية قد امتدت فى شعر "طه" بما فيها من موج وزورق ولجة وشواطىء، فإن البحر بمعناه الحقيقى قد ظهر كذلك فى شعره ممتزجًا بنفس الشاعر كأنه ينبع من صدره. فهو يضفى ما فى نفسه من حزن على البحر لا يرى فيه غير ظلمة وكآبة. ويتعجب الشاعر كيف ينجو البحر بنفسه من ذلك الليل الكئيب، حتى الكواكب المضيئة تغرق فى لجة والشاعر الملاح حائر لا يستقر على شاطئ، لذا يرى الأرض حائرة:

ظـلماتٌ من فوقها ظلمـاتٌ   تترامـى بالمائج الصخّـابِ
لا تـرى تحتهنَّ غير وجـود   من عباب وعالم من ضبـابِ
أيها البحرِ كيف تنجو من الليـ   ـلِ ؟ وأين المنجى بتلك الرحـابِ
هو بحـرٌ أطمُّ لجًا، وأطغـى   منك موجًا فى بيئةٍ وذهـابِ
أومـا تبـصرُ الكواكبَ غرقـى   فى دياجيه كاسفاتٍ خوابِ ؟
وترى الأرضَ فى نواحيه حيرى   تسألُ السحبَ عن وميض شهابِ[2]

إذا كانت تلك الصور تعم البحر فى أثناء الليل فإن صورته فى الفجر تختلف كل الاختلاف. فإذا الكآبة تنقلب إلى غناء عذب من قبل الطير ونسيم الصباح يضوع وضياء الشمس تنتشر، وأصبح منظر البحر مطمئنا للسابحين:

---

(1) "الملاح التائه"، "الملاح التائه"، ص ١٩.

(2) المصدر السابق، "إلى البحر"، ص ١٠١، وانظر "صخرة الملتقى"، ص ٦٧، و"ليالى الملاح التائه"، "الشواطىء المصرية"، ص ١٦٢.

وإذا الشاطئ الضحوك تغنـى حوله الطير بالأغانى العذابِ

ونسيمُ الصباح يعبث بـالغـا بِ ويثـنى ذواءبَ الأعشابِ

ومن الشمس جمرة فى ثنايا الـ ـموج يذكو ضرامُها غيرَ خابِ

ومن البحر جانب مطمـئـنٌّ قُزَحىُّ الأديـم غضُّ الإهابِ

والشاعر بذلك يعبر عن القلق النفسى الذى ساد نفوس شعراء"أبولو"، فإنهم يرون النور كما يرون الظلام ويحزنون، لكنهم يتطلعون إلى الفرح والسعادة، ويهدأون ويغرقون. لكنه فى غمار ذلك كله لا ينسى أن يتحدث إلى ذلك البحر الذى اطمأن إليه، فيخبره عن حبيبه الذى غادره ولن يعود، وقد فصلت بينه وبين الحبيب ظلمات بعيدة وراءك أيها البحر، ويبقى الشاعر وحده الآن يغرق فى بحر حيرته وشكه:

لـى وراءَ الأمواج يا بحر قلبٌ نـازحُ الـدار مالـه من مآبِ

***

أنا وحدى هيمانُ فى لجك الطا مى غريقٌ فى حيرتى وارتيابى

أرمـق الشاطئ البعيدَ بعينٍ عكفت فى الدجى على التسكاب

***

بيد أنى أحسُّ فيكَ شفـاءً من سقامى ورحمةً من عذابى

أنت مهد الميلادِ والموتِ يا بحـ ـرُ ومثـوى الهموم والأوصابِ

فأنـا فيك أطرحُ الآن آلا مى وعبءَ الحياة والأحقابِ

وإذا تصفحنا الشعر الرومانسى الإنجليزى والفرنسى -على وجه الخصوص- وجدنا هذه المعانى دائرة على ألسنة شعراء هذا الاتجاه. ولا يخفى تأثر شعراء "أبولو" فى هذا الفن بالاتجاه الرمزى كذلك.

نستطيع فى هذا المقام أن نشير إلى بعض الأمثلة من الشعرين الإنجليزى والفرنسى، من ذلك قصيدة "كولريدج" "فى مناسبة زيارة جديدة

لشاطئ البحر"[1] . ومن ذلك ما نجده عند "وردزورث" من مثل قصيدته "بالقرب من البحر"[2] . وغير ذلك. أما في الشعر الفرنسي فيطالعنا "لامارتين" بمثل قصيدته "وداعًا للبحر"[3] وهي من ديوانه "تأملات شعرية جديدة". ونرى مثل ذلك عند الشاعر الرمزي "بودلير" في ديوانه "أزهار الشر" وذلك من مثل قصيدته "الرجل والبحر"[4] . وغير ذلك مما نجده متفقًا إلى حد كبير مع الروح الغالبة على نتاج شعراء "أبولو".

وقد كثر كذلك وصف النيل عند "محمود حسن إسماعيل" فهذا المجرى المائي يحمل تاريخ "مصر" ويقصه بوعي ودراية، ويحمل مشاعر طيبة وأحيانًا غاضبة، إذ كان النيل يمثل كل شيء في الوجود، بل كان يمثل الوجود نفسه عند الشاعر، و"رمز النيل -عنده- يعني الظمأ والري كما يعني التغرب والضياع والرسو والاتزان، ويعني أيضا العابد والمعبود، السماء والأرض، الليل والنهار"[5] .

فـ "النيل" يتغلغل في كل جزئيات الوجود يحيي ما ذبل، ومع ذلك يغرق الحياة ويميت الأحياء. والخلاصة أن النيل عند "محمود حسن إسماعيل" هو الوجود ويستمد الوجود حياته من النيل.

يلجأ "محمود حسن إسماعيل" إلى النيل يوم لا تفي المحبوبة بالوعد. وهذا النيل عتي قوي يهابه الآخرون، ولكن العجب أنه الآن أسير الكرى. أتى الشاعر إلى ضفاف النيل لعله يجد السلوان معه، لكن ذلك لم يحدث، فعاد وقلبه يدمى. والنيل لا يكشف عن الغيب الذي يريده الشاعر:

ذهبتُ لـهُ، والأنجمُ البيضُ حوَّمٌ   على خمره، كالطير تَحْسُو وترشفُ

---

(1) S.T. Coleridge, The poems of Samuel Taylor Coleridge, Oxford University Press, London, 1960, "On revisiting The sea-shore-" (p.359).

(2) William Wordsworth, The poetical works of William Wordsworth, The Clarendon Press, 1947, By The sea (p.3).

(3) Alphonse de Lamartine, La bibliothique de poesie, Tome5, La poesie romantique Adieuxa la mer (p.90).

(4) Baudelaire, Les fleurs du Mal, Imprimerie Andre Tardy. Garnier freres. Paris. 1996,L'homme et la mer (p.21).

(5) د. مصطفى السعدني، "التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل"، ص ١٥٦.

لها رعشـةٌ مسحورةٌ فى عبابـه   وهمسُ حديثٍ فى الحنايا مرفرفُ

***

عتىٌّ يَهاب الدهر حُرفَة ساحـه   ويفْـزَع إعصارُ الزمـان المطوِّف

فكيـف تَغَشَّاهُ الكرى، وسَجا به   وسـجَّاه فى الأحلام سِـرّ مغلَّفُ ؟

***

ودنيا أغانٍ فى الضفـاف نَشَـدْتُها   فعذتُ، وأوتارى من الوَجْد تنزفُ

فيا نيلُ! كاشفْنى السريرَة، واسقنى   من الغيب سُلْوانى إذا كنتَ تَعرفُ[1]

ويضفى "محمود حسن إسماعيل" على النهر مسحة صوفية فهو حياة فى سكونه وفى حركته، وموجه صلاة. ذلك إذا هدأت الريح وسكن الماء يدفع الرائى إلى النظر فى ملكوت الله:

مع النهر

سكونُهُ حياةْ

ونُطقُه حياةْ

والموْج فوق صدره صلاةْ

حين تنام الرِّيحْ

والموج يستَريحْ

تخالهُ نشوانْ، فى أفْقِه النَّعْسانْ[2]

أما "إبراهيم ناجى" فقد ارتبط عنده النهر بالحب كذلك حتى تحول إلى "مجرد رمز للعواطف والرى ولا يبقى من وجوده المادى إلا رمز الماء فى مقابل ما فى نفس الشاعر من حرقة"[3].

---

[1] "قاب قوسين"، "النيل نعسان"، ص ١٢٢٩، وانظر "فاتنتى مع النهر"، ص ١٢١٣، و" أين المفر"، "النيل"، ص ٧٢٩، و"أغانى الكوخ"، "الفردوس المهجور"، ص ٢٧.

[2] "نهر الحقيقة"، "النهر"، ص ١٨٦١.

[3] د. عبد القادر القط، " الاتجاه الوجدانى فى الشعر العربى المعاصر"، ص ٦١.

لم يبق عند "ناجى" من النهر غير اسمه وغير تلك الصور المائية التى يستعيرها لنهر الحب. فكما كان البحر عنده بحر حب فى معظمه فإن النهر عنده نهر حب فى مجموعه. وإذا كان نهر الحب قد روى جميع العشاق فإن الشاعر يسترحمه ويطلب منه أن يبل صداه. فحرقته من الحب تلم به ليل نهار:

يا نهرُ روَّيتَ كل ظامى — فراح ريّان إن يذُقْ
فكن رحيمًا على أوامى — فلى فمٌ بات يحترقْ
يا نهر لى جذوة بجنبى — هادئة الجمر بالنهارْ
فإن دنا الليلُ برَّحَتْ بى — وساكن الليل كم أثارْ
وقفت حرّان فى إزائكْ — فهل ترى منك مسعدُ؟
ودِدْتُ ألقِى بها لمائكْ — لعلها فيك تبردُ[1]

هكذا كان النهر بالنسبة لشعراء "أبولو" يجرى بين محورين أساسيين فمنهم من رآه نهرا بمائه ومجراه وخصوصًا النيل فجعله يروى قصص البطولة وأمجاد الوطن، أو ذهب إليه يلقى فيه همومه شاكيا له ما يسبب له الكآبة، ومنهم من استحال النهر عنده مجرد رمز، فلم يبق عنده من النهر غير اسمه.

و كان أبو شادى يستوحى ترعة "المطرية" فى الصباح وهو ينتظر السيارة التى تنقله إلى عمله، بينما يرى رعشة الماء فى تلك الترعة رعشة للغدير، ويرى اللون الأخضر فى العشب هدوءًا واستقرارًا، وقد امتلأ هذا الماء بمعانٍ خفية عميقة. وعلى الرغم من خفائه فإن الشاعر يدركه بنفسه العالية:

أرعشةُ الماء هذى — عواطفُ للغديرِ
وخُضرةُ الماء هذى — رمزٌ لروحٍ قريرِ

* * * *

[1] "وراء الغمام"، "الليالى (٤)"، ص ٤٢.

يا ماءُ كم فيكَ مَعْنـى شـأى المعانى العميقةْ
أحسُّه وهو يخفـى كما تُحَسُّ الحقيقةْ[1]

على ما تقدم يظهر تنوع شعر البحيرة عند شعراء "أبولو" بين الرمز والحقيقة، وهى لا تختلف فى ذلك عما ورد عندهم من شعر البحر والنهر. فالماء عند شعراء "أبولو" بأسره قد يأتى على سبيل الحقيقة، وقد يأتى على سبيل الرمز فلا يبقى من المـــاء غير اسمـــه. ولا يخفى أن بعض شعر البحيرة عند شعراء "أبولو" كان مترجمًا عن بحيرة "لامارتين" الشاعر الفرنسى الرومانسى.

إذا كان شعراء "أبولو" قد تحدثوا عن مظاهر الطبيعة المائية، فإنهم لم يقتصروا على تلك المشاهد المحلية، بل وصفوا كذلك المشاهد الموجودة خارج بلادهم، يرونها فى أسفارهم وتجوالهم متأثرين فى ذلك بثقافتهم الغربية، فيضيفون ما رأوه إلى ما قرأوه.

زار "على محمود طه" مدينة "فينيسيا" صيف عام ١٩٣٨م، وقد صادفت هذه الزيارة احتفال أهل المدينة بليالى الكرنفال المشهورة، إذ يستقل سكان المدينة جندولاً مزدانًا بالمصابيح الملونة وفروع الأزهار، ويمرون فى قنوات المدينة وهم يمرحون ويغنون، فراح الشاعر يصور هذا المشهد الجميل:

أينَ منْ عينىَّ هاتيكَ المجالى يا عروسَ البحرِ ، يا حُلْمَ الخيالِ
أينَ عُشاقُكِ سُمَّار الليالى أينَ من واديـــكِ يا مهدَ الجمالِ
موكبُ الغيدِ وعيدُ الكرنفالِ وَسُرَى الجُنْدولِ فى عرضِ القنالِ

بين كأسٍ يتشهى الكرمُ خمرَهْ
وحبيبٍ يتمنَّى الكـأسُ ثَغْـرهْ
التقـــتْ عينى بـه أوَّلَ مـــرَّهْ
فعرفت الحب من أوَّلِ نظرَهْ[2]

---

[1] "فوق العباب"، "المرآة العقيمة"، ص ٩٨.
[2] "ليالى الملاح التائه"، " أغنية الجندول فى كرنفال فينيسيا "، ص ١١٩.

وقد أثارت "أغنية الجندول" ثائرة عدد من النقاد العرب، فمنهم من ذهب إلى أن هذه القصيدة لا تنبىء عن معنى حقيقى وراء ألفاظها، وإنما هى ستار صفيق من المادة اللفظية ولا يعنى الشاعر بهذه المادة أى شىء من فكر، أو معنى، وإنما قصد بها تلك الميزة الصوتية وحسب[1]. لكن الأمر يختلف عن ذلك كل الاختلاف، وإن ثمة حقيقة لا مراء فيها هى أن "طه" يهتم بموسيقاه وهذا واضح فى هذه الأبيات بل فى جميع شعره، أما أننا لا نجد فى هذه القصيدة معنى أو فكرة فهذا ما يختلف فيه الباحث مع د. شوقى ضيف لأن موضوع القصيدة يحتم ذلك. فالفكرة التى رمى إليها الشاعر من وراء هذه الأبيات هى وصف ذلك المهرجان والاحتفال، وأعتقد أنه صوره أصدق تصوير كما أننا لا ينبغى ألا ننسى طبيعة شخص "طه" الأبيقورى. فهو شاعر يبحث عن اللذة أينما وجدت، ولا شك أنه وجدها هناك فى الزورق فوق سطح الماء وحوله الأنوار، والأزهار، والغيد الحسان، يغذى ذلك كله كئوس الخمر.

ومما يؤكد ذلك أن "على محمود طه" عندما رأى "نهر الرين" فى "سويسرا"، ذلك النهر الذى يتميز بجنات أعنابه وأشجاره السامقة، وقد تغنى بجماله شعراء كثيرون. لم يشق شاعرنا من هذا النهر غير خمرته، وتلك الحسناء التى قضى معها ليلته على ضفاف النهر فأهداها قصيدته "خمرة نهر الرين"، لم يعبأ "طه" المهندس بطبيعة هذا النهر الخلاب إلا بالعشاق وما يجرى بينهم. وإذ أقبلوا على ضفتى النهر يلهون ويمرحون على الشاطئ وبين البساتين، وإذا استوحى هو النهر بوصفه شاعرًا رأى فيه اللهو، واللعب، والحسن، والحب، والخمر.

ومما تجدر الإشارة إليه أنه عشق غير صادق، مما يتناسب مع نفسية الشاعر التواقة دائمًا إلى الجمال:

هاهم العشاقُ قد هبُّوا إلى الوادى خفافـــــا

أقبلوا كالضوء أطيافًا وأحلامًا لطافـــــا

ملأوا الشاطئ همسًا والبساتيـنَ هُتافـــا

---

[1] انظر د. شوقى ضيف، "دراسات فى الشعر العربى المعاصر"، ص ٢٠٤.

أيها الشــاعرُ ! هذا الرَّيْنُ ! فاستوحِ الضفافا

الصِّبا، والحسنُ، والحبُّ هنا   يا حبيبى هذه الدنيا لنـــــــا

فـــاملإ الكأس على شدوِ المنى   واسقنا من خمرةِ الرين، اسقنا ![1]

أما د. "عبد المجيد عابدين"، فقد كان له رأى فى صور المياه بصفة عامة عند "طه" إذ ذهب إلى أنه كان يستوحى من ذهنه نماذج معينة كلما وصف مشهدًا مائيًا، وذهب إلى أننا نجد ذلك فى "أغنية الجندول" وغيرها كقصيدة "كليوباترا"، و"سيرينادا مصرية"، و"خمرة نهر الرين"، و"طارق بن زياد" ففى هذه القصائد كلها يستوحى الشاعر نموذجًا يستحضره دائمًا[2] بمعنى أن صور الشاعر لا تختلف من قصيدة إلى أخرى مادام يتحدث عن مشاهد المياه، ولكن الأمر هنا لايتعدى قاموس الشاعر الخاص، وصوره المميزة لشعره، فلكل شاعر قاموسه اللغوى الخاص به، إضافة إلى الصور الشعرية التى يرتضيها ويعبر بها عما يهيج فؤاده، فليس غريبًا أن نجد هذا عند "على محمود طه".

والخلاصة أن شعراء"أبولو" تجولوا بين مظاهر الطبيعة الأرضية باحثين عن الجمال فيها، فوشحوا بها أشعارهم وألبسوها كل مزخرف وقشيب فاشتموا شذا الزهر وقطفوا الثمار الناضجة من الأشجار، وطافت عيونهم بين الرياض محرمين مهلّلين، وأرونا كل مشهد للجمال فى مظاهر الطبيعة المائية، فسبحوا بزورق الفن فى البحار والأنهار والبحيرات حيثما وجدت، ثم جابوا البيد والفيافى يبحثون فيها عن الصاحب والحبيب الذى يزيل وحدتهم فى حياة المدينة الصاخبة، وأشعارهم فى ذلك كله تأتى على سبيل الحقيقة أحيانًا وأحيانًا أخرى على سبيل الرمز، مستعينين فى ذلك بالتشخيص أحيانًا والتجريد أحيانًا أخرى، ممتزجين بهذه المظاهر الطبيعية كلها لا يفصل بينها وبين نفوسهم فاصل.

---

[1] "ليالى الملاح التائه"، "خمرة نهر الرين"، ص ١٧١.

[2] انظر د. عبد المجيد عابدين، "بين شاعرين مجددين"، "إيليا أبو ماضى"، و"على محمود طه المهندس"، ص ٣٧.

الفصل الثانى:

الطبيعة العلوية

يقصد بالطبيعة العلوية كل ما استقر فى السماء، أو شغل الفراغ القابع بين الأرض والسماء؛ كالأجرام السماوية العالية التى تسكن القبة الزرقاء، والريح والهواء، أو تلك الظواهر الكونية التى تنتشر فى الفضاء الجوى؛ كالنور والظلام والليل والصباح ولحظة الغروب والمساء، وما تحدثه فصول السنة الأربعة؛ الشتاء والربيع والصيف والخريف من تغيرات على عالم الكرة الأرضية[1].

وصف شعراء "أبولو" كل هذه الظواهر الطبعية وصفا يختلف فى طريقته كثيرًا عن طريقة القدماء، إذ تعاملوا مع مظاهر الطبيعة من داخلها، أو أخرجوها من دواخلهم، ورأوا فى هذه المظاهر الطبعية أسرارًا عميقة لا تدرك. ويحاولون هم إدراكها. وقد اتفقت مظاهر الطبيعة العلوية مع ما يوجد فى نفوسهم الآسية الحزينة من معان مخبأة يبحثون عنها من خلال الليل، وينتظرون الأمل الذى ينشدونه مع مقدم الفجر والصباح، ويسعدون بفصل الخريف الذى يعرى الأشجار من أوراقها فتتجدد بعد الذبول. وهذا يشبه إلى حد كبير ما كان يستقر بنفوسهم من انكسار وذبول لما كانوا يرونه من أمور مجتمعهم المغضوب عليه من قبلهم وينتظرون يوم تجدده وبعثه.

وشعراء "أبولو" من خلال ذلك كله يصبّون معانيهم وأحاسيسهم فى صور مجسمة أحيانًا، ومجردة أحيانًا أخرى. وكانوا فى ذلك كله يحاولون الإفلات من عالمهم المادى المظلم، والانطلاق فى رحاب الكون. وكانوا فى ذلك يقعون فى حيرة بين الواقع الذى يعيشونه والمثال الذى ينشدونه. وهذا العالم المقدس -الذى يرمون إليه- كانوا يرمزون له بالفجر والصباح والنور والضياء، لعلهم يصلون من خلال ذلك إلى العالم الأبدى الصافى الطاهر النقى الذى يعيشون فيه حياة نورانية، يخفقون فيها بعيدًا عن أثقال الواقع المادى الذى يعيشونه.

أولاً : الأجرام السماوية :

شخص شعراء "أبولو" بأنظارهم إلى السماء، فالتحموا بالأجرام السماوية العلوية ووصفوها، فرأينا فى شعرهم النظام الكونى المتمثل فى

[1] انظر د. عوض على الغبارى، "شعر الطبيعة فى الأدب المصرى فى القرن الرابع الهجرى"، ص ٤ فى الحاشية.

النجوم والكواكب والشمس والقمر، وبعض الكواكب مثل "المريخ" و "بلوتو".
وشعراء "أبولو" -فى هذا الوصف- يبدو شعرهم فى أغلب الأحيان ممتزجًا بالشمس والقمر -وهذا كثير فى شعرهم- متأثرين فى معظمهم بالشعر الغربى الرومانسى الذى شغف بهذا النوع من التعبير، وهذا ما سيحاول البحث إبرازه، فى حين أننا نجد بعض شعراء "أبولو" يتعاملون مع الكون وأجرامه بوصفه نظامًا كونيًا متكاملا، يبرزون فى ذلك الناحية العلمية الكامنة فى هذا النظام الكونى. وقد كان "أبو شادى" أهم شعراء "أبولو" فى ذلك الفن.

يصف "أبو شادى" النظام الكونى وقصة نشأة المجموعة الشمسية التى كانت فى الأصل نجمًا ضخمًا انفجر وتناثرت أشلاؤه، وانطفأت فتكونت الكواكب، وبقيت بؤرته الملتهبة فكانت الشمس:

بيئة الشمس جدَّةُ الخلق فى المنـ ـشأ فى نورهَا النّضارى اللُّجَيْـــن

وسِواهـا مِنْ نَسْلها وهى كالشمـ ـس وإن أُطْفِئَتْ على غــير غَــبن

قُسِّمت للجمـالِ تقسيمَ إنصـــا فٍ وحُسْـــنٍ مُنوَّعٍ مطمئـــنٍّ

أىُّ شمسٍ تلك التى هـدّت الشمـ ـسَ فأحيت شمسين فى معنييـــن[1]

إن هذا الوصف للأجرام السماوية يذكرنا -لا محالة- بثقافة "أبى شادى" العلمية. وليس من شك فى أن هذه الثقافة العلمية ساعدته كثيرًا على نظم هذا النوع من الشعر، وقد تفرد "أبو شادى" بهذا القسم من شعر الطبيعة من بين شعراء "أبولو".

إذا كان "أبو شادى"، قد نزع نحو "الشمس" تلك النزعة العلمية الخالصة، فإن "الهمشرى" يشير إلى أثر "الشمس" الكبير على الحياة فوق الأرض- خصوصًا المزروعات -لكنه يفعل ذلك فى لهجة هادئة ليست فيها حدة العلم التى وجدت عند "أبى شادى". فإن "الشمس" تنشر أشعتها على الأزهار وكأنها كأس، والأزهار ندمان:

---

[1] "فوق العباب"، "النظام الشمسى"، ص ٥١، وانظر "ما وراء المجرة"، ص ٦٣، وانظر المصدر السابق، ص ٦٢، والمصدر السابق، "بلوطو"، ص ٦٢، وانظر "المريخ ينتظر"، ص ٦٦، وانظر "الشعلة"، "النجوم"، ص ٣١.

طَلَعْت ذُكاءُ كأنها في نورها كأسٌ يُشَيِّعهُ هــــوى الأنفاس

مازال يرقى صاعدًا متهاديًا حتى هــوى فطفــى على الأغراس

وكأن أزهارَ الطبيعة كلهـا من حولهِ في حســـرة الجُلاس[1]

فقد مثل النور والضوء عند شعراء "أبولو" ركنًا أساسيًا من شعر الطبيعة العلويــةعندهم، بل من شعر الطبيعة بصفة عامة. وقد كان "أبو شادي" رائد هذا الاتجـاه في الشعر العربي، إذ كثيرًا ما كان يشغل ذهنـه، ويظهر في معظم شعره النور والضوء، وتلك الكهربـاء المنتشرة في الكون، بل إن النور كان عند "أبي شادي" أهمّ عناصر الطبيعة التي أثرت في شعره، إذ يظهر ذلك ابتداء من "قطرة من يراع في الأدب والاجتماع" -وهو أول ما طلع به على الناس من شعر صباه سنة ١٩١٠م- إلى آخر دواوينه، حتى تلك التي أصدرها وهو في أمريكا بعد هجرته، مثل ديوانه "من السماء" الذي طبعه في "نيويورك" سنة ١٩٤٩م. ومما لا شك فيه أن ثقافة "أبي شادي" العلمية قد مهدت له طريق هذه المعاني والصور المولدة من النور والظل. و "أبو شادي" يفلسف في شعره الحياة، ويرجعها كلها إلى موجات الكهرباء. ومن ثم ظهرت عنده فكرة إرجاع العالم كله إلى أصل واحد، مما أظهر عنده وحدة الكون وهي عقيدة فلسفية توحد الكون وإن اختلفت مظاهر الأجزاء[2].

أما "خليفة محمد التليسي" فإنه يجعل ريادة شعر النور في الأدب المهجري منسوبة إلى الشاعر المهجري "جبران خليل جبران"، ويجعل "أبا شادي" متأثرًا بتلك الصبغة الغالبة على أدب "جبران"، وهي التغني بالنور التي سبق بها "أبا شادي" وكذلك يجعل "الشابي" متأثرًا به[3].

وإذا كان "جبران" أسبق من "أبي شادي" في ذكر شعر النور، فإن الأخير قد عمقه وبثه في جميع شعره إلى حد يجعله صاحبه الحقيقي، لا سيما

---

[1] ديوان" الهمشري"، "طلوع الشمس وغروبها"، ص ١٧٨، وقد نشرها في مجلة "التعاون"، العدد الخامس من السنة التاسعة ،"مايو"، ١٩٣٧م، ص٦٠٥.

[2] انظر د. كمال نشأت، "أبو شادي وحركة التجديد في الشعر العربي الحديث"، ص ٣٢٦ وما بعدها ،ود. مختار الوكيل "رواد الشعر الحديث في مصر"، ص ٨٧.

[3] انظر خليفة محمد التليسي، "الشابي وجبران"، ص ٨٥، ٥٩.

بعد تعميق الفكرة الفلسفية المذكورة، والاهتمام بالنور فى شعره إلى حد لم يسبق إليه.

فـ"أبو شادى" يرى الموت والحياة ماثلين فى النور، وإذا نشر البدر نوره على الأرض رآه الشاعر أرواح الموتى الذين رحلوا متجمعة فيه، وإذا الضياء نفسه ميت فهو الميت الحى، والشاعر بذلك يظهر ما فى نفسه من ألم وكآبة، فنلمح عنده هذا التشاؤم الرهيب الذى يجعله يرى الموت فى جميع الكائنات:

لم يَزِدْنى الضياءُ مِنْ طلعةِ البدْ ... رِ سوى ثورةٍ على كل ثائر

فكأنَّ الضياءَ أرواحُ موْتى ... جُمعتْ فى السماء بعد المقابرْ

وإذا بالضياء ميْتٌ وحسبى ... أن أرى الموتَ غامرًا كلَّ غامرْ[1]

إن النور عند "عثمان حلمى" هو الذى يهب الأرض الحياة، وهو طاهر لم تدنسه خطايا الأرض، وهو كل الجمال والتقديس ينبع من خلال النور. والشاعر لا يقف عند حد النور الذى يملأ الكون ظاهرًا، وإنما يتعداه إلى ذلك، فالنور -عنده- هو نور الأنفس الذى يضيىء ظلمات القلوب:

ها هو النــورُ فقُمْ قدِّسْ ... باريءَ الأرواح والأنــفُسْ

الذى برأ الحياةَ ومَنْ ... بخطايا الأرضِ ما دُنِّسْ

والذى وهبَ الحياةَ لنا ... لا بألفاظٍ ولا مَلمَسْ

صدحةُ العصفور مبتهجًا ... كشذى الريحان والنرجسْ

كلُّ ما فى الكون من حَسَنٍ ... أو جميلٍ منه فاستأنِسْ

أينما وُجِّهْتَ ساحتُه ... لا بإحرامٍ ولا مقدسْ

هو فى نفسك تدركه ... فيك لا بالشيخ أو بالقِسْ

---

[1] "فوق العباب"، "غمرة الموت"، ص ٦، وانظر : المصدر السابق، "البداية والنهاية"، ص ٦٨، وانظر "نور الشمس"، ص ١٠٩.

هو نور الكون أجمعـــه هو نور يملأ الأنفُسْ.[1]

و"على محمود طـه" ينظـر إلـى نـور "القمـر" بوصفـه مبـدد الظلمـات ومفرج الكربات فى النفوس المعتمة، ومجلى وجه الحقيقـة يجيـب بهـا أدعيـاء الحكمة والمعرفة، ويتمنى "طه" أن يكون حرًا مثل ضوء "القمر" حتى يسـتطيع أن يطوف الكون، والنور بسمة تسعد الوجود، ولما خاطب الشاعر هذا الضوء أجابه وأتاه يمنحه ما يشاء، وهـو –فـى ذلـك كلـه– يسـتخدم أسـلوب الحـوار القصصى بينه وبين ضوء "القمر"؛ فالشاعر يتمنى والضوء يستجيب، والضـوء يسأل والشاعر يجيب:

ألا ليتنى حُرٌّ كضـوئِكَ أرتقـى

عـوالِمَكَ الملأى بشـتـى العجائبِ

ويا ليتَ لى كنـزَ ابتساماتِك التـى

تُبعثرها فى الكون من غير حاسِبِ

فأصغى إليهِ الضوءُ فى صفو جذلانِ

وأضفى على الوادى شعاع حنـانِ

وجاس خلال السُّحْبِ والماءِ والثرى

فلم يرَ فى أنحائها وجـهَ إنسانِ

فصاحَ به : يا صاحبى ضلَّ ناظـرى

فأين تُرى ألقاك أمْ كيف تلقانـى ؟

فأوما له إنى هنا تحت شُرفتـى

وراءَ زجاجيها أخذتُ مكانـى

---

[1] "نسيم السحر"، "نـور الكون"، ص ٩٣، وانظـر : "أزهـار الذكـرى"، "اللـون الخفـى"، ص ٢٠، وانظر "شعلة الإله"، ص ٦٢.

أبى البردُ أن أستقبل الليل قائمًا

وأن أنزل الوادى بحيث ترانـى[١]

إذا كانت "شمس" شعراء "أبولو" –فى معظمها– قريبة من فلـك العلـم، فإن القمر يختلف عند هؤلاء الشعراء كل الاختلاف؛ فهو رمز العشـق أو هـو العشق ذاته، وهو الساهر مع العاشقين، أو هو عاشـق بينهـم. فغالبًا مـا كـان حديثهم عن "القمر" عن طريق تشخيصه وإضفاء المشاعر والأحاسـيس عليـه، وكانوا يسمعون دقات قلوبهم من خلال "القمر"،وإذا يئسوا من عـالمهم المـادى ناجوا "القمر" علوًا وسموًا، وامتزاجًا وتوحدًا.

وقد تأثروا فى ذلك بدوافعهم النفسية، إضافة إلـى ثقـافتهم الغربيـة، إذ رأوا شعراء الغرب يصفون "القمر" سواء الرومانسيون والرمزيون، من أمثـال "بودلـير" الشـاعر الرمـزى الفرنسـى فـى ديوانـه "أزهـار الشـر"، وخصوصـًا قصيدتـه "حـزن القمـر"[٢]. ومـن أمثلـة ذلـك مـا نجده أيضـًا عنـد الشـاعر الرومانسى الإنجليزى "س. ت. كولردج"، وذلك فى قصيدته "سونتا إلى القمـر الخريفى" –وذلك على سبيل المثال–[٣]

والشـاعر الإنجلـيزى الرومانسـى "شـلى" فـى قصيدتـه "إلـى القمـر" To The Moon يمتزج بالقمر ويتوحـد معـه مشـخصًا إياه حتـى يبـدو صـورة لنفس الشاعر الشاحبة الباحثة دائمًا عـن الحقيقـة المفقـودة، وهـذه النفـس –فـى ذلك– وحيدة بلا أنيس. فيخاطبه قائلاً:

هل أنت شاحبٌ لأنك مجهدٌ من تسلُّقك

أبراج السماء، وتحديقك فى الأرض

هائما على وجهك بلا رفيق

بين النُّجوم المختلفةِ الأصول،

---

(١) "الملاح التائه"، "العشاق الثلاثة"، ص ١٨٩.

(٢) انظر Baudelaire - les Fleurs du Mal (Tristesse de la lune) p. 71

(٣) S. T. Coleridge, The poems of : Samuel Taylar Coleridge (sonnet to the outomnal Moon) (P. 5)

المتقلبة دائمًا، كعينٍ في كمدٍ

لا تجد ما يستحقُّ ثباتَها ؟[1]

و"الهمشرى" يمزج نفسه بالقمر العاشق، فكلاهما مدنَف ولوع بالحب، وهو بذلك يعكس ما فى نفسه على "القمر" فى تلك اللحظة الحزينة التى رأى فيها نوره يشبه الدموع ومن دمعه تحيا الأزهار، ويسعد الحبيب بحزن "الهمشرى" وألمه، والشاعر يعيش وحيدًا فى مجتمعه المادى يشبه فى ذلك "القمر" الذى يشكو إلى النجوم ولا يجد من يستمع إليه:

ألم ترَ البدرَ مصفرًّا بــــه مرضٌ	**كأنه أنا يا دنيـــاى تشبيها**
صادتـه منك لحاظ فى سماوتـــــه	**فبات فى لوعةٍ منها يقاسـيها**
فى الأرض منها قلوب الناس شاكية	**وفى السماء " ملاك " الليل يبكيها**
أم هـل ترى نوره كالدَّمع منسكبًا	**يهمى علىَ وجنة الأزهار يرويها**
يبثُّ أحزانــــه للنجم ممتثــلاً	**وللنجوم قلوبٌ مـــا تواسيهـا**
فياله من شَـجٍ قد راح مُشتكيًا	**إلى شَجٍ من همومٍ ليــس يدريها**
هـــذى النفوس إذا حـانـت منيَّتها	**ففى عيونك سحر سوف يُحييها[2]**

أما "على محمود طه" فإنه يشخص "القمر" ويجعله محبا طوافا حول الجمال، غير أنه يغار منه فيحذر محبوبته الوديعة وهى فى فراشها يتسلل إليها ضوء "القمر" العاشق وهى كالزهرة الناعسة.

---

[1] المسيرى وزيد، "الرومانتيكية فى الأدب الإنجليزى"، ص ٢٥٦.

[2] ديوان" الهمشرى"، "القمر العاشق"، ص ١٠١، وقد نشرها فى مجلة "أبولو"، العدد التاسع من المجلد الأول "مايو" ١٩٣٣م، ص ١٠٨٣، وانظر "إلى القمر"، ص١٧٢، و"إلى القمر"، ص١٧٣، وقد نشرهما فى مجلة التعاون ، العدد العاشر من السنة الثامنة، "أكتوبر" ١٩٣٦م، ص ٩٨٥:٩٨٦ ،وقد ترجم إحداهما عن "شلى"،
The Golden Treasury, "to the moon" P.275.

ولا يخفى ما فى هذه الأبيات من ألفاظ التجريد مثل "الحلم" و"إشراقة المعنى"، ولا يخفى كذلك ما فيها من إسباغ صفات الطهر والنقاء على المحبوبة:

إذا ما طافَ بالشُّرفـ	ـةِ ضوء القمر المضْنَى
ورفَّ عليكِ مثل الحلـ	ـم أو إشراقة المعنى
وأنتِ على فراش الطهـ	ـر كالزنبقة الوَسْنى
فضمِّى جسمكِ العارى	وصونى ذلك الحُسْنا[1]

و"طه" فى هذه الأبيات -وغيرها من أبيات تلك القصيدة- يشخص القمر فيجعله عاشقا وكأنه يشير إلى أولئك المحبين الكثر الذين يحيطون بمحبوبته، فيحذرها مصورًا "القمر" فى صورة الإنسان. وقد كانت هذه الطريقة التعبيرية من أهم ما يميز شعراء "أبولو" ومنهم "على محمود طه"[2].

هكذا تحدث شعراء "أبولو" عن الأجرام السماوية، فوصفوا الشمس بأنها أصل الكون، وتعرضوا لكواكب المجموعة الشمسية كـ"المريخ" و"بلوتو"، ثم رأوا القمر فى علوه وسموه مثالا لأنفسهم الشريدة المنفردة فى الحياة، تعيش وحيدة بين مجتمعها كما يعيش "القمر" وحده فى كبد السماء، سٌقوا نوره وأفرغوا فيه ما تجيش أنفسهم من حزن وألم واضطراب.

ثانيًا : فصول السنة الأربعة وما يترتب عليها من آثار:

كان للصيف والخريف والشتاء والربيع مكانة عظيمة بين مجموعة أشعار "أبولو"، إذ كانوا يقرضون الشعر فى وصف هذه الفصول جميعها على تفاوت بين أهميتها، إذ لم تكن تلك الفصول كلها سواء لديهم، بل كانوا يفضلون من بينها الخريف، ولم يقلّ الربيع مكانة عن تلك التى احتلها الخريف، ويأتى معهما فصل الشتاء الذى اتسم بعواصفه وأنوائه التى تهيج هموم النفوس. أما فصل الصيف فكان أقلّ هذه الفصول تواجدًا عندهم.

---

[1] "ليالى الملاح التائه"، "القمر العاشق"، ص ١٢٣.

[2] انظر : أنور المعداوى، "على محمود طه الشاعر والإنسان"، ص ١٣٣.

لم يكن وصف شعراء مدرسة "أبولو" هذه الفصول الأربعة وصفا تقليديًا. وإذا كان الشعراء التقليديون قد وصفوا بعض هذه الفصول في شعرهم فإنهم كانوا يقفون عند حد المشاهدة الخارجية للآثار الطبعية التي ينتجها كل فصل منها، أما شعراء "أبولو" فإذا وصفوا هذه الظواهر الخارجية عكسوها على أنفسهم وأخرجوها من صدورهم ولم يقفوا عند حد المشاهدة الخارجية والآثار السطحية، وإنما تعمقوا وغاصوا داخلها وداخل الآثار التي تأتي نتيجة لتعاقبها، فحمولها رموزًا وإشارات يرمون بها إلى أنفسهم وذواتهم.

أحس شعراء "أبولو" بجمال فصل "الربيع" وأثره الرائع على الدنيا، وكان " الربيع " عندهم يمثل بسمة الطبيعة، فوصفوا هذا الأثر الرقيق إذ يملأ النفس بهجة وابتساما. يدعو الشعراء إلى وصف ذلك الضوء وما بينه وبين العطر من عشق.

وقد صور هذه الفرحة "أبو شادى" بعد الخروج من فصل "الشتاء" الكئيب يستقبل الشاعر الأزهار والنور والنبات يغازل بعضه بعضًا، والنسيم يداعب كل ذلك برقة وصفاء:

شوْقٌ إلى الأزهار والـْ	أطيارِ والنور الكريـــم
من بعدِ آلام الـشتَا	ءِ وطولــه العاتِى الأثيـــم
انظرْ تجدْ غزَل النبا	تِ أرقَّ مــن تشبيــب ريم
تتعانقُ الأغصـانُ والـ	أزْهارُ مــن راح قديـــم
سكْرى يُداعبُها النسيـ	ـمُ وما تهُتكها ذميـــم
والنورُ مسْكوبٌ بـلا	ثمـنٍ على هذا الأديـــم
والكونُ فى عيـد الربيـ	ـع فيستـجدُّ ويستديـــم[1]

إذا كان "الربيع" بتلك الآثار الرائعة والمناظر الطبعية الجميلة، فإن

[1] "أنين ورنين"، "شمّ النسيم"، ص ١١٢، وانظر "الشفق الباكى"، "بسمة الطبيعة"، ص ٢٧٣، ثم انظر "عودة الراعى"، "ربيع الإسكندرية"، ص ٤، ثم انظر "فوق العباب"، "عيد الحياة"، ص٢١، ثم انظر "الشعلة"، "فى عرس الربيع"، ص ٣٠.

الشاعر لا يقف عند حد هذه الظواهر الخارجية، ولكنه يمزج ذلك "الربيع" بما فى نفسه من حزن وألم إلى حد يجعله يرفض مقدم الربيع فلا يرى فيه عيدًا للجمال، ولا موسمًا للبهجة، فيلتمس منه الغياب والرحيل، لأن الشاعر لم يعد يهوى ذلك الفصل العجيب الذى يأتى بالعطور فتصب آلاما على روح الشاعر فى عزلته القابع فيها بعيدًا عن الحبيب، وهذه نظرة جديدة عند "أبى شادى ". فإذا سلمنا بأن شعراء "أبولو" كانوا يرون الجدب والقفر فى فصل الخريف مثلهم -فىذلك- مثل شعراء الرومانسية فى الغرب، فإن رؤية الجدب فى فصل الربيع جديدة عند "أبى شادى" لا أظنه سُبق إليها، لكنها نزعة ليست غريبة، إذ إن الشاعر يرى كل ما حوله من مظاهر الطبيعة ممتزجًا بنفسه، يفيض عليه ما فى روحه؛ فإذا كان سعيدًا رأى الكون سعيدًا، وإذا كان حزينا رأى الكون كئيبًا. وفى ذلك "الربيع" المجدب يقول "أبوشادى":

غِبْ يا ربيعُ فلستُ منْ يَهْوَاكَا   طُوِىَ الغرَامُ فما طوَيْتُ هواكا

لِمَنْ العُطورُ وكلُّ عطرٍ سابغ   ألقَاه آلامًا كما ألقاكـا

عُدْ للذين تعشَّقـوكَ وخلِّنى   فى عُزلتى أتأمّل الأشواكـا

أو صِرْ إزاءَ الهجر جَدْبًا شاملاً   إنى أحسّ الجَدْبَ حين أراكا[1]

و"أبو شادى" يفصح عن مكنون نفسه، فهو لا يستطيع استقبال "الربيع" لذلك الظلم الذى يحيط به وبشعبه وبلده الآمن، إذ أصبحت نفوس الناس فى مصر تشبه الصخر لا تشوقها الأنغام:

هتفَ الربيعُ فما يكـون نشـيـدُهُ   والظـلمُ يعبث حـولـه ويُبيـدُهُ ؟

أتراه سـخريةً لسـالفِ عهدنـا ؟   أو عهدِنا الحالى ، فنحن عبيـدُهُ ؟

حتى الجمادُ يـرفُّ فى حـللٍ لـه   والنبـتُ يرقص وشيُه وجـديدُهُ

ونفوسُـنا كالصخـر ليس يسوسـهُ   نغمٌ ، وليس لـه بعيدٍ عيـدُهُ

---

[1] "فوق العباب"، "غب يا ربيع"، ص ٤، وانظر "الشعلة"، "عاصفة الربيع"، ص ٥٤.

صلدت من الجبروتِ حتى أصبحتْ   كــالوهمِ فى الضعف المديدِ مديدُهُ ![1]

و"جميلـة العلايلـى" تتفـق مـع نظـرة "أبـى شـادى" إلـى "الربيـع"، فهـى تستكثر أن تغرد طيور "الربيع". فعلام هذا الغناء ؟ فالشاعرة تستلهم الحزن من شدو هذه الطيور لأنها حزينة مثلها:

طيورَ الربيعِ ألا خبرينـــــا   علامَ الغناءُ ومَنْ تنشــدينا ؟

وقد هجتِ بالشَّجو منَّا القلوبَ   وأبكيتِ باللحن منا العيونـا

تعالَى نبدِّدْ غيومَ الهمــــوم   فإن الحزينَ يُواسى الحزينا[2]

أما "الربيع" عند "عتمان حلمى" فإنه لطيف خفيف راقص، تغرد فيه الطيور، وتضوع فيه العطور، ويسعد فيه الناس بالحياة الحلوة المنطلقة. لذلك يصور هذه المعانى فى قالب من الموسيقى الخفيفة السريعة المنسابة، فيستخدم الوزن المجزوء القصير الذى يتسم بالخفة والرشاقة، مع استخدام نظام المقطع، إضافة إلى تغير القافية من مقطع إلى آخر، مما يساعد -عنده- على نمو الصورة التى يريد أن يصل بالتعبير من خلالها إلى إبراز تلك الحركة وذلك النشاط الدائم والتنقل المستمر بين مظاهر الجمال فى الطبيعة:

قد غرّد العصفورُ   وللصباح غنَّــــــى

يدفعه الشعــورُ   أن نالَ مــا تمنَّـــى

أم أقبــل الربيـــعُ

فى الصبحِ والمساءِ   يصدحُ بالغنــــاء

لعـــلَّ للصفـــاء   لديه أىّ معنَـــــى

فصوتُه بديـــــعُ

---

[1] " فوق العباب "، "هتاف الربيع"، ص ٥.

[2] "صدى أحلامى"، "طيور الربيع"، ص ١٢٠، وانظر هذه النزعة الحزينة عند الشاعرة فى قصيدتها "الطير الشاكى"، ص ٦٦.

للــــورد والنســـيم	والنرجس الوســـيمِ
بصوتـــه الرخيـم	يورى الشعور مِنّـا
	وهكـذا الربيــــعُ
وهكـذا الوجـودُ	جميعــه سعيــدُ
كأننــــا خلـــودُ	فليس مَن سيفـنَى
	سيخلد الجميـعُ[1]

أما "على محمود طه" الشـاعر الأبيقورى الـذى يؤثـر اللهو والعبث وينهب من الدنيا كل متعة تطولها يده، فإذا حل "الربيع" دعا رفاقه إلـى اغتنـام الحب والغناء، وإراقة الخمر، إذ لم يرَ من "الربيع" غير الحانات وكئوسها:

يـا رفـاقى هـذه السـا	عـةُ مــن حُلِـم الزّمــانِ
إنَّ هـذا زمـنُ الحبــ	ــبِ فضجُّـوا بالأغــانى
ارفعـوا الأقـداحَ مــلأى	واشـربوا نخـبَ الحســانِ
فـالرَّبيعُ السـمحُ يدعــو	كـمْ إلى أقــربِ حــانِ
الربيـعُ المـرحُ الجـذ	لانُ يختـالُ فخـــــورا
إنه الحسنُ الـذى يمــ	ــلأُ بــالحبِّ الصُّـــدورا
كيف لا تقطفُ منه الثـ	ـثَمـرَ الحلـوَ النَّضـيرا
أنــتِ يــا أيَّتُهــا الشمـ	ـسُ املأى الآفاقَ نـورا[2]

لم تكن صفة الأبيقورية تسيطر على نتاج "على محمود طه" كلـه، بـل نراها تصطحب صفة تشاركها السيادة على شعر الشاعر، أعنى بهـا التعطـش

---

[1] "نسيم السحر"، "الربيع"، ص ١٣٧، وانظر "تأخر الربيع"، ص ٢١.

[2] "زهر وخمر"، " أغنية الحب"، ص ٢٤٦، وقد ترجمهـا عن الشـاعر الألمـانى "هنريخ هاينى".

إلى المجهول الذى يبعث الشاعر على التهويم فى كل وادٍ من أودية الحياة فوق أجنحة الخيال. ويضاف إلى ذلك سمة الحزن والتشاؤم الذى تتسم به مرحلة الشباب مع العفة والرقة والصفاء[1].

فالتحليق الشعرى والوصف الحسى هما الصفتان المميزتان لشعر "على محمود طه"، وإن كان التحليق الشعرى أسبق من الوصف الحسى فى شعره، إذ نجده بارزًا بداية من ديوانه الأول "الملاح التائه" الصادر سنة ١٩٣٤م.

لكن "نازك الملائكة" ترفض اتسام شعر "على محمود طه" بالسمة الأبيقورية التى لاحظ وجودها د. "محمد مندور" -كما رأينا-[2].

إن "نازك الملائكة" بما ذهبت إليه تنكر ما ذهب إليه د. "محمد مندور"من وصف "على محمود طه" بالأبيقورى، وتنفى وجود هذه الصفة تماما فى شعره. والرأى عندى أن "نازك الملائكة" تتفق مع د. "محمد مندور" فى النظرة إلى ديوان "الملاح التائه"، فهو الذى يمثل مرحلة التحليق الشعرى تمثيلا تاما، لكنها تختلف عنه فى أنها اقتصرت على النظر إلى تلك النزعة وقد أغفلت شيوع النزعة الأبيقورية فى شعر الشاعر. علىالرغم من أن "نازك الملائكة" قد أشارت فى موضع آخر إلى"انتقال "على محمود طه" من الروحانية والأخلاقية العالية التى تتجلى فى ديوانه "الملاح التائه" إلى مظهر الانغماس فى الأهواء والفتن الذى يلوح على بعض دواوينه التالية."[3]

وعلى هذا فإن " نازك الملائكة " تخلص إلى النتيجة نفسها التى اعتقدها د. "محمد مندور" من قبل، لكنها تختلف عنه فى أنها وصفت النزعة الأبيقورية ولم تسمها. أما د. "محمد مندور" فإنه وصفها وسماها باسمها، والباحث يتفق معه فى ذلك.

أما "الصيرفى" فإنه يعاتب زهرته التى يرمز بها للمحبوبة التى تدلُ عليه، وهذه من القصائد التى تظهر فيها رمزية الموضوع. فمحبوبته زهرة

---

[1] انظر : د. محمد مندور، "الشعر المصرى بعد شوقى"، الحلقة الثانية، ص ٨٣.

[2] انظر : نازك الملائكة، "محاضرات فى شعر على محمود طه دراسة ونقد"، سنة ١٩٦٤م، ١٩٦٥م ،معهد الدراسات العربية العالية، ص ٩٠، ٩١.

[3] المرجع السابق، ص ٣٧٠.

يأتى عليها "للربيع"، وتلك الزهرة تكتم الشذا والعطر، وتشارك –فى ذلك– الأنجم والأنسام:

أتكتمُ الزهرةُ عنّا الشّذَا ... وتحبسُ النّجمةُ عنّا الضّياءْ

وتُخلِفُ الأنسامُ ميعَادَها ... وفى سُراها كلُّ آى الوَفاءْ

ونحنُ فى ظلِّ الرّبيع الذى ... يُعطِى ولا يحبسُ بَعضَ العطاءْ

يَصدُقُ فى كلِّ مَواعيدِهِ ... عند ظُهُورِ النبتِ عندَ النّماءْ[1]

فالربيع عند "الصيرفى" يوفى العهود، ومحبوبته –فى ذلك– تشبه الزهرة والنسمة فى الصبا، والأولى بها أن تكون مثل "الربيع" صادقة باسمة موفية العهد، وهى أغرودة صافية: فكونى أيتها الزهرة –المحبوبة– عطرًا من عطر "الربيع"، وليس ذلك غريبًا على هذه الزهرة إذ إنها جزء من "الربيع" نفسه، والشاعر يحتاج إلى عطائها لأنها وحى شعره:

وأنتِ منْهُ : زَهْرُهُ والشَّذَا، ... وأنتِ مِنهُ نَجمُهُ فى المسَاءْ

وأنتِ منه: نسماتُ الصَّبَا .. ... طابَ لها الجوُّ، ورقَّ الهواءْ

فلا تكُونِى غَيْرَهُ .. واصْدُقِى ... يا بسمةً من بسماتِ السَّماءْ

تطوفُ بالدُّنا كأغرودةٍ ... من عالمٍ يُضفِى عليها الصَّفاءْ

على الجفونِ الفاتنات الرُّؤى ... يُوحينَ لِى بالمُشرقاتِ الوِضاءْ

كُونى –كما أنتِ– ربيعًا يفِى ... بالعطرِ بالنُّورِ بهذا البهاءْ

لا تكتُمِى عطرًا ولا تحبسِى ... ضوءًا ولا تَمضِى بخُلفِ الرَّجاءْ

فالشِّعْرُ ينبُوعٌ إذَا فاتَهُ ... وَحىٌ رماهُ بالجفافِ الجفاءْ ..

---

[1] "نوافذ الضياء"، "عتاب"، ص ٣٧، وانظر "الألحان الضائعة"، "أغانى الربيع"، ص ١٨، "الربيع الباهت"، ص ٧٩.

يمزج "الصيرفى" فى هذه الأبيات بين حبه والطبيعة وهى الطريقة نفسها التى وجدناها عند "مطران" وأقرانه من شعراء العربية فى العصر الحديث، وكذلك عند شعراء الرومانسية فى الغرب[1].

هكذا تحمّل "الربيع" ما يريده شعراء "أبولو" إذ غدا صورة صادقة لنفس كل واحد منهم، قد يختلفون فى مكنون نفوسهم ولكنهم فى النهاية يتفقون فى تحميل "الربيع" رموزًا وإيحاءات تخرج كلها من دواخلهم وتسيطر عليها عواطفهم بما يجعل هذه الزمرة من الشعراء تختلف فى طريقتها التعبيرية عمن سبقهم من الشعراء التقليديين.

أكثر شعراء "أبولو" من وصف "الخريف"، وقد أفادوا فى ذلك من شعراء الغرب الذين عالجوا فصل "الخريف" فى شعرهم كثيرًا، وقد ركزوا فى ذلك على مظاهره الخارجية التى تعكس فوق سطحها ما تثور به أنفسهم من مشاعر وأحاسيس، وقد وازنوا بين العالم المرئى المحسوس،وعالم النفوس الخفية، فلاحظوا "الخريف" ملاحظة واقعية ما زجين ذلك بخيالهم وعواطفهم.

لم يختلف شعراء "أبولو" كثيرًا فى هذا الاتجاه عن شعراء الغرب الذين تأثروا بهم، وساروا على دربهم. ومن الشعراء الإنجليز الذين ذكروا "الخريف" فى شعرهم "جون كيتس"[2] ومن الشعراء الفرنسيين كذلك الشاعر الرمزى "بودلير" فى ديوان "أزهار الشر" الذى وصف "الخريف" فى "أغنية الخريف" و"سوناتا للخريف"[3] . ومنهم "لامارتين" فى ديوانه" تأملات شعرية" يصف الخريف فى قصيدته "الخريف"[4] .

ولم تكن فصول الطبيعة ومناظرها عند هؤلاء الشعراء سواءً فى درجة اهتمامهم بها، بل يفضلون بعضها على بعض، فهم يفضلون "الخريف"[5] .

---

(1) وهذا ما أشارنا إليه فى كتابنا "الطبيعة الرومانسية فى الشعر العربى الحديث" فى الفصلين الخاصين بالمؤثرات.

(2) Keats: The golden Treasury (ode to Autumn) P.261.

(3) Baudelaire: les Fleurs du mal (chant d`automne) p. 62. (Sonnet d`automne) P.71.

(4) Alphonse de lamartine: Méditations poétiques (l`automne) P. 82.

(5) انظر : د. محمد غنيمى هلال، "الرومانتيكية"، ص١٧٣.

اقترب شعراء "أبولو" من هؤلاء الشعراء الرمانسيين، ومـن ثـم يمكـن القول إن لفظ "الخريف" فى الشعر العربى على هذه الشاكلة جديد مستجلب من لدن شعراء الغرب، فإذا كانت ألفاظ "الربيـع" و"الصيـف" و"الشـتاء" قـد وردت فى الشعر العربى القديم قبل شعراء "أبولو" ؛ فـإن لفـظ "الخريـف" لـم يـأت إلا عرضًا، بعكس ما كان عند شعراء الوجدان مثل "مطران". وشـعراء المهجـر وشعراء مدرسة "أبولو" ذلك أن الفصول الثلاثـة "الربيـع" و"الصيـف" والشـتاء" متميزة واضحـة المعـالم تتقـابل مثلمـا يتقـابل الليـل والنهـار "علـى حيـن يقـف "الخريف" معبرًا بين "الصيف" و"الشـتاء" لا يلتفت إليـه إلا أصحـاب الوجـدان الذى يعى ما تحمل هذه التحولات من دلالات ورموز"[١] .

ولما كان شعراء مدرسة "أبولـو" ممـن يحملـون بيـن ضلوعهـم قلوبًا تنبض بالوجدان والحس المرهف رأوا فـى فصـل "الخريـف" معـانى لـم يرهـا شـعراء العربيـة القدمـاء وحمّلـوه رمـوزًا تنبـض بخلجـات أنفسـهم ومكنونـات أفئدتهم.

فـ"أبو شادى"يخاطب أوراق الأشجار المتسـاقطة فـى "الخريـف"، فمـن فعال الطبيعة فى فصل "الخريف" أن تسقط أوراق الشجر، والأوراق فـى ذلـك ترمز إلى العمر الذى مضى كما ترمز إلى أحلام الشاعر التى لم تتحقق:

هل كان نثرُكِ غـيرَ إيـ	ـذانٍ بعمـرٍ قـد تقضَّى
هل كنتِ إلا رمـزَ أحـــ	ـلامٍ نُفضْـنَ اليـومَ نفضـا
مصفـرَّةً شـأنَ المـا	تِ بحمـرةٍ تحكِى النجيعْ
فكأنَّما قتلتكِ أحـــ	كامُ الخريفِ بلا شفيـعْ[٢]

إن جميع مظاهر الكون ترثى هذه الأوراق الذابلة المتطايرة فى ريـاح "الخريف"، فيرثيها الطير الذى كانت لـه ظـلاً، وترثيهـا الأشـعة وبـاكى الطـلِّ الذى كانت تبتسم له فتزيل دمعه، وترثيها الأعشـاب الذابلـة التـى أصابهـا مـن "الخريف " مثلما أصاب أوراق الشـجر، وكذلـك أفئـدة العشـاق ترثيهـا، وعقل

[١] د. عبد القادر القط، "الاتجاه الوجدانى فى الشعر العربى المعاصر"، ص ٣٥٤.

[٢] "الشفق الباكى"، "أوراق الخريف"، ص ٢٣٣، وانظر "أنداء الفجر"، "بنـات الخريـف"، ص ٦٧.

الفيلسوف الذى كان يعمل عقله فيها، وكذلك النحلات وأنات الجداول، فالدنيا كلها ترثيها:

تَرثِيكِ دنيا قد تركْ	تِ وأنتِ سكرَى راضيهْ
لا تأسفينَ فإنَّ رو	حَكِ روحُ دنيا ثانيهْ

تظهر فى هذه الأبيات لـ"أبى شادى"-وخصوصًا فى قوله "فإن روحك روح دنيا ثانية"- فكرة فلسفية، هى تلك الفكرة القائلة بكمون المادة وتناسخها وانتقالها فى أطوار مختلفة من الحياة، فأوراق الشجر بذبولها وسقوطها تموت فتتناسخ فى شىء آخر من الموجودات، فتلك الروح التى ماتت فى الدنيا الأولى ستبعث مرة ثانية فى دنيا أخرى، فى جسد آخر بشكل جديد، وهذه الفكرة -فكرة التناسخ- لوحظت عند شعراء المهجر -إلى جانب "أبولو"- وخصوصًا فى شعر "ميخائيل نعيمة". ويثبت د. "عبد الحكيم بلبع" وجود هذه النزعة فى أثناء تعليقه على قصيدة "أوراق الخريف" للشاعر المهجرى "ميخائيل نعيمة" فيقول:" إن :" ميخائيل نعيمة" يجعل أوراق "الخريف" محورًا للتعبير عن هذه الفكرة الفلسفية -فكرة كمون المادة وتناسخها وانتقالها فى أطوار مختلفة من الحياة-"[1].

أما "محمود حسن إسماعيل" فإن "الخريف" عنده يحتمل رموزًا موضوعية، فهو ببيداء واسعة حائرة تبحث عن الخلاص تعوى بها الريح التى تذبح أوراق الأشجار، والشاعر نفسه تائه فى هذه الصحراء حتى يتحول إلى وهم لا يستطيع مقاومة عواصف "الخريف":

وأنا كالتائهِ فى بيدٍ	حيرَى تتلفَّتُ للنور
والريحُ كسفّاحٍ عاتٍ	لا يسمعُ شكوَى الرَّبواتِ
كمْ غصنٍ مدَّ له يدَه	فغدا مذبوحَ الورقاتِ
	شاركتُ الروضَ براحاتى

---

[1] د. عبد الحكيم بلبع، "حركة التجديد الشعرى فى المهجر بين النظرية والتطبيق"، ص ٢٩٧.

وضرعتُ لسيفٍ جــرَّدَهُ

فإذا بى وهــمٌ بـــدَّدَهُ شـــىءٌ جنىٌّ الحركاتِ ![1]

على هذا النحو كان شعراء "أبولو" يصفون "الخريف" متأثرين بما جاء عن شعراء الغرب –فى ذلك–، مضيفين إليه من أنفسهم، مازجين إياه بدمائهم وأعصابهم، وقد حملوه إشارات ورموزًا تتفق مع نفوسهم الآسية –أحيانًا– أو أرواحهم المتبرمة الرافضة للواقع المادى، ورأوا فيه الذبول والتحلل والفناء بتجرد الأغصان من أوراقها وموت كل مظاهر الجمال، غير أنهم يرون ذلك تحديدًا للحياة التى لا يمكن أن يموت فيها "الربيع" ولا ينتصر فيها "الخريف" مادام الحب هو السائد كما رأينا عند "محمود حسن إسماعيل".

وفصل "الشتاء" فصل تجمع الهموم، بل إن "الشتاء" نفسه مهتم مغموم، إذ كف بصره من كثرة البكاء، وقد قيدته الهموم فى سجن المساء، والعالم المادى الذى يعيشه الشاعر عالم كله عذاب تلاقى فى مشاعره مع " الشتاء" وهمومه:

إلامَ نُوَاحُ الشِّتاء الضريرِ وقد كُفَّ ناظِرُهُ من بُكاءْ ؟

أما زال رهنَ وثاقِ الهمومِ وقد أُحكِمَتْ حوله فى المساءْ

أهلٌ على عالَم كلُّــــــه عذابٌ تَشَهَّى نِداءَ العذابْ

زَوَى السِّلْمَ عنه بلا رحمةٍ فأوْفَى ثقيلاً عليه الخرابْ[2]

و"الهمشرى" ينظر إلى مساء "الشتاء" الغائم ذى اللون الذهبى على أثر ضوء "الشمس" الخافت ويسمع فيه غناءً معطرًا، والغدير يصدح بخريره، تلك الصور التى رآها "الهمشرى" فى خياله ولم تكن واقعًا محسوسًا وإنما أراد هو أن يراها كذلك:

المساءُ المغيِّمُ الذهبـــــــىُّ والغناءُ المعطـــرُ الشفقىُّ

---

[1] "أين المفر"، "الخريف"، ص ٧١١.

[2] "عودة الراعى"، "هموم الشتاء"، ص ١٥٤.

وخيالُ الأشجارِ يحلمُ فيـها الأريجُ المجنـحُ الليلىُّ

والخريرُ البنفسجىُّ يُغنـــى فى سُراهُ بها الغديرُ الخفىُّ

صورٌ قد رأيتُها فى خيـــالى وسَبانِى جمالها القدسىُّ[1]

تبدو فى هذه الأبيات ظاهرة "تراسل الحواس" التى يتأثر فيها شعراء مدرسة "أبولو" بالرمزيين. ومن أمثلة هذه الظاهرة فى الأبيات وصف الشاعر الغناء بالمعطر الشفقى، فيصف الغناء وهو مسموع بصفة مشمومة هى "المعطر" وأخرى مرئية وهى "الشفقى". ومن هذه الصفات "الأريج المجنح الليلى"، إذ يصف الأريج الذى يشم بالمجنح الليلى الذى يرى. ويصف الخرير الذى تدركه حاسة السمع بصفة البنفسجىّ وهى صفة لونية تدركها الأبصار. ففى هذه التعبيرات كلها تنوب الحواس مناب بعضها فى إدراك الأشياء؛ فالمسموع يشمّ، والمشموم يُبصر، والمرئى يسمع، ويعد "الهمشرى" من أهم شعراء مدرسة "أبولو" براعة فى هذا اللون.

أما "على محمود طه" فإنه يبحث فى فصل "الشتاء" وقت سقوط المطر عن الدفء والتسلية مع الكأس والحبيب، فيلهو معه فى زورق فوق سطح ماء النيل، وأذرعة النخيل تبدو فى وقت الشفق كأنها اللهيب فوق الرمال، وهو بين ذلك كله فى ليلة تشبه ليالى العرب العابسة اللاهية:

لم أزَلْ أرقـبُ السماءَ إلى أن أطَلَّ الشتـاءُ بالسُّحُبِ

موعِدُنـا كـانَ فى أصائِلِهِ ضِفَّةٌ سُندسيَّةُ العُشُـبِ

نرقبُ النيلَ تحتَ زورقِنـا وخفوقَ الشِّراعِ عـن كثبِ

وظلالَ النخيـلِ فى شـفقٍ سـالَ فوقَ الرمالِ كاللهبِ

كـأسُـنا متـرَعٌ وليلتُنـا غادةٌ من مضارِبِ العربِ[2]

---

[1] ديوان " الهمشرى"، "أمسية شتائية فى ضاحية"، ص ١٧٧، وقد نشرت فى مجلة "التعاون" ،العدد الخامس من السنة التاسعة "مايو"، ١٩٣٧م، ص ٦٠٥.

[2] "ليالى الملاح التائه"، "فى الشتاء"، ص ١٤١.

إذا كان شعراء "أبولو" وصفوا "الشتاء" ومطره، ومزجوا ذلك كله بأنفسهم وما يجيش فى صدورهم، فإنهم قد وصفوا كذلك بعض الظواهر الكونية التى تثور فى أثناء فصل "الشتاء" كالرعد والرياح العاصفة ؛ فـ"أبو القاسم الشابى" ينفعل بالرعد فى ليل كئيب من ليالى "الشتاء" الممطرة ويراه صيحة الحق التى تثور فى سكون الليل وقد غابت الأمانى وكأنه نشيد ترتله جميع الكائنات، وهذا الرعد بصوته الرهيب الذى يتهادى به يشبه الجبار السجين:

فى سكون الليل لمّا ... عانقَ الكون الخشوعْ

واختفى صوتُ الأمانى ... خلفَ آفاق الهجوعْ

رتّلَ الرعدُ نشيدًا ... ردّدَتْهُ الكائناتْ

مثلَ صوتِ الحقِّ إنْ صا ... حَ بأعماقِ الحياهْ

يتهادَى بضجيجٍ ... فى خلايا الأوديهْ

مثلَ جبّارٍ بنى السجـ ... ـنَ بأقصى الهاويهْ[1]

يلتفت "محمود حسن إسماعيل" إلى تلك الغمامة السارية فى السماء، ويرى فيها تلك الصلاة الإلهية، وعلاج جروحه والإلهام الذى يجعل الشعر ينساب من خواطره فيشدو بأنغامها، ويراها خلاصًا من الريح التى تحمل الفناء، فالسحابة رمز البقاء والخلاص:

أَقْبِلى كالصَلاةِ رَقْرَقها النُّسْـ ... ـكُ بمحرابِ عابدٍ مُتَبتِّـلْ

أقبلى آيةً من الله عُلْيَا ... زَفَّها للفنون وَحىٌ مُنَزَّلْ

أقبلى فالجراحُ ظمأى ! وكأس السُّـ ... ـحْبِ ثكلَى ! والشعرُ ناىٌ معطَّلْ

أَنْتِ لحنٌ على فمى عبقرىٌّ ... وأنا فى حدائق الله بُلبلْ

أقبلى .. قبل أن تَميلَ بنا الرِّيـ ... ـحُ ! ويَهوى بنا الفناءُ المعجَّلْ[2]

---

[1] "أغانى الحياة"، "أنشودة الرعد"، ص ٧٩، وقد قالها فى ٢٨ "فبراير" سنة ١٩٢٦م.

[2] "هكذا أغنى"، "أنت دير الهوى وشعرى صلاة"، ص ٢٥٧، وقد قالها فى شهر "يوليو" ١٩٣٨م.

ثم تبدو هذه الغمامة الرمزية التى تمثل عند الشاعر متاعب الحياة وهمومها التى تذهب الأمنيات، فيبدو الشاعر أنه ميت من الشقاء وليس له خلاص إلا الغمامة السماوية التى تأتى بالنور يحيى الهامد ويحرك الساكن:

أقبلى يا غرام روحى ! فـالشـطُّ بعيدٌ ! والروح باليـأس مثقل

وغَمامُ الحياة أَعْشَى سـوَادى ونور المنى بقلبى ، تـرحَّـل

أنا ميـت تغافل القبر عنِّى وهو لو درى شقوتى ما تمهَّـل

فاسكُبى لى السنا ، وطوفى بنعشى يُنعش الروحَ سِحركُ المتهلِّـل

كان شعراء "أبولو" -على هذه الشاكلة- ينظرون إلى واقعهم المادى نظرة موحشة مغنين غناء عذبًا حزينًا، وكان ذلك انطلاقًا من ظروفهم النفسية والاجتماعية، إضافة إلى تأثرهم بالاتجاه الرومانسى الآتية رياحه من قبل الغرب ويتبعون شعراءه، "فهم يشاركونهم فى كثير من المشاعر والخلجات، ويشعرون بقيد وتكبل أيديهم،و بالأشواك تدمى نفوسهم، ويهتفون مثلهم بالرياح أن تتحول إلى أرواحهم وتحل فيهم وتدفع أفكارهم الهامدة فى رحلة حول الكون لعلها تستعيد الحيوية والحياة".[1]

كان لـ"محمود حسن إسماعيل" وقفة مع الرياح، إذ يسكن فوق ذراعها، يسبح فيها بزورقة الجريح الغرقان، يلفه القلق. فالشاعر دائم البحث عن الحقيقة يريد أن يقف على الأسرار وقلبه دائم النبض وعقله دائم الحركة، يفكر ويدبر ولا يستطيع الخروج من دائرة القلق:

على ذراع الرِّيحْ

لى مَخدعٌ مُريحْ

وزوْرقٌ جَريحْ ..

شراعُهُ حُرَقْ

وَسَبْحُه غرَقْ

---

[1] عبد العزيز الدسوقى، "جماعة أبولو وأثرها فى الشعر الحديث"، ص ٣٥٣.

طول المدَى يصيحْ

لِشاطىء القَلَقْ ! !

قلقْ .. قلقْ .. قلقْ[1]

فالشاعر لا يعرف الاستقرار والهدوء، وإنما هو دائم الحركة والتجوال يبحث عن سر يقلقه. لذلك لا يهاب الريح بل يعدها صديقة قد تساعده على الوصول إلى السر:

لا أعرف الهدوءْ

ولا وقوفَ الضُّوءْ

ونظرتى تَنُوءْ

إنْ مسَّها عَبَقْ

مصفدُ الأُفُقْ

دُموعُهُ وَضُوءْ

لسجْدَةِ القلق ! !

قلقْ .. قلقْ .. قلقْ

ثم تطورت الحال بالشاعر حتى رأى السر دفينا فى رياح المغيب فيسائلها ويحدثها لعلها تجيب هذا الشاعر الوحيد الغريب فى وطنه:

يا رياحَ المَغِيبْ	يا أغانى الزَّمَنْ
أىُّ سِرٍّ رهيبْ	فى حشَاكِ اسْتَكَنْ
للشقى الْغَرِيبْ	فَوْقَ هــذا الوطنْ[2]

---

(1) "قاب قوسين"، "على ذراع الريح"، ص ١٢٤٩.

(2) "رياح المغيب"، "رياح المغيب"، ص ٢٠٧٣.

ومن المظاهر الطبعية التى يتناولها شعراء مدرسة "أبولو" وتتعلق بفصل "الشتاء" قوس "قزح"؛ وعادة ما تظهر هذه القوس فى نهاية "الشتاء" تعلن انتهاء المطر وانقشاع السحب وهدوء العاصفة وحلول الصفو محل الغمام الكثيف واقتراب سطوع الشمس لا يحول دون سطوعها حائل وهو مكون من نور بهيج.

وقد كان الشاعر الإنجليزى "وردزورث" يشغف بقوس "قزح" وكان هذا ديدنه صغيرًا وكبيرًا[1] . ولعل هذا الطابع الرومانسى هو الذى تأثر به "أبو شادى" فهو يرى فيه قوسًا للنصر يمتد مفتخرًا والسحب تتلون بألوانه، وهى من حوله تشبه المناطيد:

كوِّنت من نُورِ فى وشى بلّورِ

جمّ الرواء

آياتُ ألوانِ فى قوسِها البانى

هذا البهاء

كالقوسِ للنصرِ تمتدُّ فى فخرِ

فخر الضياء[2]

هكذا وصف شعراء "أبولو" "الشتاء" وأمطاره وأنواءه وعواصفه وبعض المظاهر الطبعية التى تحدث فيه كقوس "قزح"، وقد رآه كل شاعر منهم من خلال نظرته الخاصة منفعلاً به بما يتناسب مع حاله النفسية وظروفه الشخصية.

لم يوجد من بين شعراء "أبولو" من أفرد قصيدة للصيف غير "أبى شادى"؛ فالصيف -عنده- فصل السكون والجلال وفصل البحر وما يترتب على صحبته من وثبات للخيال ورؤية مشاهد الحسان، و"الشمس" فيه تصفو والروض يزدهر:

---

[1] انظر د. محمد غنيمى هلال، "الرومانتيكية"، ص ١٧٢:١٧٣.

[2] "الشفق الباكى"، "قوس قزح"، ص ٣٤١ ، وانظر "أنداء الفجر"، "قوس قزح"، ص ٢٢.

لمَ لا أخصُّك بالثــناءِ وقــد وفَى	فى حيرةِ البحرِ الطروبِ خيالى
هـذى بناتُ البحرِ شــبهُ ملائك	ترفـلْنَ فى الأضــواءِ والآمالِ
وتهبْنَ للأرضِ القريـرةِ حظَّهــا	من نفحةِ الحزنِ الطليقِ الغالى
والشمسُ بالتجديدِ جدُّ صفيـــةٍ	والروضُ بالأحلامِ جدُّ مغالى[1]

هكذا وصف شعراء "أبولو" فصول السنة جميعهـا والتغيرات الطبعيـة فى الجو التى تغطى أيام العام بما فيها من اختـلاف وتبـاين، وعكسـوا مـا فـى أنفسهم على هذه الأشعار، فبعضهـم رأى فـى "الربيـع" فصـل الحيـاة والحركـة والنشاط والبعث بعد الرقاد. وعلى الرغم مـن ذلـك فـإن بعضهـم لـم يستقبله بفرحـة وابتهـاج إذ يؤرقـه واقعـه المـادى، وأتـى "الربيـع" -عنـده- عبثـا مـن الأقدار. ورأوا فى ذبول "الخريف" وتساقط الحياة فيه انعكاسًا لما فـى أنفسـهم من يأس ووحشة، لكنهم رأوا فيه الأمل الذى سـيبعث الحيـاة مـرة أخـرى بعد انتهاء ذلك الفصل الكئيب، إضافة إلى فصل العواصف والأنواء فصل "الشتاء" الرهيـب الـذى يبكـى بمطـره علـى حـال الواقـع المـادى الـذى يعيشــه هـؤلاء الشعراء. ويأتى فصل "الصيف" فصل الهـدوء والسكون والصحـو. فهـؤلاء الشعراء لم يتركوا فصلاً من فصول السنة المختلفة إلا وصفوه بل تحدثوا مـن خلاله، فقد اهتموا بالفصول جميعها على تفاوت بينها.

ويلاحظ أن فصول السنة تساوى عند شـعراء "أبولـو" أوقـات الزمـن اليومـى، وهـم -فـى ذلـك- يعـدون فصـول السنة معـادلاً موضوعيـًا لـلزمن اليومى مثلما كان الأمر عند شعراء الرومانسية بصفة عامة.وعلى هذا "تقـابل الـدورة السـنوية الـدورة اليوميـة فـالربيع يسـاوى الفجـر، والصيـف الظهـيرة، والخريف الغروب، والشتاء الليل، وقد تداخلت الدورتان كثيرا لـدى الشـعراء واقترن كل فصل بما يقابله من مراحل اليوم".[2]

---

[1] "الشفق الباكى"، "الصيف"، ص ٨٨٦.

[2] د. نعيم اليافى، "تطور الصورة الفنية فى الشعر العربى الحديث"، ص ١١١، فـى الحاشية.

ثالثا : الزمن من الفجر إلى الليل :

عاش شعراء "أبولو" أيامهم ولياليهم بين ظلمات الليل وأنوار النهار، يصادفون فى طريقهم غلس المساء والشعاع النابع من الفجر. يحملون ذلك كله فوق أكتافهم وداخل نفوسهم وأحزانهم وأفراحهم وهمومهم، إلى جانب آمالهم العريضة فى عالمهم المادى ومستقبلهم فى عالم ينشدونه، يصبون هذه المشاعر كلها فى مظاهر الطبيعة العلوية التى تمر بهم ليل نهار، يرون فيها وعاءً لأحاسيسهم ومهربا لهمومهم أحيانًا وخلاصا من أعبائهم النفسية أحيانا أخرى.

إنهم يصدرون -فى ذلك- عن خوالج أنفسهم والصراعات النفسية التى يصادفونها فى مجتمعهم، أو مسترشدين أحيانا بثقافتهم الغربية التى نمّت عندهم تلك النزعات، إذ ظهر عند شعراء الغرب اهتمامهم بالزمن واختلاف أوقات حيواتهم بين النور والظلام، بين النهار والليل، بين الفجر والمساء. وقد اختلف شعراء "أبولو" فى هذا التأثر باختلاف ثقافتهم، فمنهم من تأثر بالإنجليز ومنهم من ظهر عنده التأثر بالشعراء الفرنسيين وغيرهم، ولايخفى تأثرشعراء "أبولو" بالرومانسية العربية عند "خليل مطران" وشعراء "المهجر"

عاش شعراء "أبولو" فى ليل الهموم والأحزان ومساء الذبول والفناء، لكنهم رأوا الفجر رمزًا للخلاص وأملاً ذا عصا سحرية يعبر بهم إلى صباح جديد يتمثل فى العالم المنشود، ويتحلى بالفرح والسرور والسعادة والحبور، ويهدم كل صرح للظلام واليأس والهم، ويجدد ميلاد الأمل الضائع والأمانى التائهة.

والفجر عند "الهمشرى" يرتبط ارتباطا وثيقا بقريته الجميلة "السنبلاوين"، فعلى ضفاف ترعة "السلمانية" يرى الفجر الجميل الذى جعل الكون يسبح فى الضياء والعطر والغناء، وطائر الكروان وشجر الجازورين كلاهما يحتفى بمقدم الفجر:

ارفع الكُلّة تبصر عجَبا — عالمًا يسبح فى بحر الضياءْ

وعيونًا دافقات ذَهبا — فى مقاصير عطورٍ وغناء

هتف الكـروانُ فى الأفـق البعيدْ	كالمصلى تحـت محراب القمـرْ
ناسـكٌ فى الليـلِ يدعـو ويعيدْ	هَامَ وجدًا بالـذى صاغ السَّحـر
وغصون الجزورين ارتعـشـتْ	فى الدجى مثـل قـلاع خافقَـةْ
واقفـات من بقـايـا سُفـن	فى بحار السحر ظلـت غـارقَةْ[1]

فى هذه الأبيات يسبح "الهمشـرى" فـى تهويماتـه الخيالية التى ميزت معظم شعره هو ومن معه من بيـن شـعراء مدرسـة "أبولـو". فالشـاعر يجعل الضيـاء بحـرًا يسـبح فيـه العـالم وقت الفجـر، والسـحب عنده تفوح بـالعطر، والطيور تغرد، فيبدو الكروان كالناسك المصلى تحت محراب القمـر، ويجعل السحر بحرًا تذوب فيه مظاهر الطبيعة المختلفة.

ويبدو التشـخيص بوضـوح، فالعـالم إنسـان يسـبح فـى بحـر الضيـاء، والكـروان يهتـف فـى الأفـق البعيـد ويصلـى وهـو ناسـك يدعـو، وغصـون الجازورين فتيات ترتعش مثل القلاع فى بحار السحر.

يأتى "عبد العزيز عتيق" بصورة وصفية للآثار العظيمة المترتبة علـى مطلـع الصبـح. فـإن هـذا الأثـر يظهـر فـوق السـواقى والجنـان والجـداول والحقول، والورد فى وقت الصبـاح يتمثـل فتيـات جميـلات مائسـات منتشيات بسحر الصبح يشاركها فى ذلك الطير:

حىِّ الصباحَ على الجنانِ	وعلى السـواقـى والمغانـى
وعلى الجداولِ حالمـا	تٍ والمزارع فـى افـتتـانِ
قد حـلّ أسـتارَ الدجـى	وأنـار مـن قـاصٍ ودان
فترى الندى فـوق الغصو	ن يكـاد يقطـر مـن جمان
وترى الـورود العاطـرا	ت، تميس كالهيف الحسـان
وترى الطيـور وقـد سبـا	هـا النـور تصدح بالأغانى[2]

---

[1] ديـوان" الهمشـرى"، "طلـوع الفجـر"، ص ٢٠٠، وقـد نشـرت فـى مجلـة التعـاون،ع٥، س١٠، "مايو" ١٩٣٨م، ص ٤٣٨.

[2] " أحلام النخيل " ، " الصباح فى الريف "، ص ٥٤.

أما "أبو القاسم الشابى" فإن فجره بعيد غائب لن يعود إلى الوجود. وقد كان الشاعر يحلم بعودته ليكون لـه الخلاص من الليل الرهيب والعتمة المحيطة، وليكون له منقذا من الموت:

يا أيها الغاب المُنَمْـ	ـمَقُ بالأشعَّةِ والـــورودْ
يا أيها النور النقيـ	ـىُ وأيُّها الفجرُ البعيـــد
أين اختفيتَ ومـا الذى	أقصـاكَ عـن هذا الوجـود
آهِ لقد كانت حيـــا	تى فيك حالـةً تـميـــد
بينَ الخمائلِ والجدا	ولِ والتـرنُّمِ والنَّشيــــد
تُصغِى لنجواكَ الجميـ	ـلةِ وهْى أغنيـة الخلـــود
وتعيشُ فى كونٍ منَ الـ	ـغفـلاتِ فتّـان سـعيـد[1]

وقد كانت قصيدة الصباح الجديد -عنده- "محط رحلة "أبى القاسم" الشعرية، رحلة مبتدؤها أشواق إلى صباح فقيد-كما قدمنا-ومنتهاها مكاشفة لصباح جديد"[2].

وتعد هذه القصيدة حديثا من أحاديث النفس، وقد ظهر فيها "الشابى" متجاوزًا عن الواقع الحيوى الذى كان عليه للإقبال على عالم آخر هو عالم الموت. وكان "الشابى" لا يرى فى هذا العالم العدم والفناء بل عالم تجديد الحياة، تلك التى تخلص من قيود الحياة الأولى[3].

إن الصباح الجديد الذى يقصده "الشابى" هو الموت الذى يخلصه من حياته الراهنة بآلامها وكآبتها تسكن فيه الجراح وتموت الشجون:

اســكنى يا جرَاحْ	واسكتى يا شجـونْ
مـاتَ عهـدُ النُّواحْ	وزمـانُ الجنـونْ

---

[1] "أغانى الحياة"، "رثاء فجر"، ص ٢٩٤، وقد قالها فى ١٤ "سبتمبر" ١٩٣١م.

[2] هشام الريفى، "دراسات فى الشعرية/ الشابى نموذجا"، ط٢ سنة ١٩٨٨م، ص ٢٨٧.

[3] انظر د. عبد السلام المسدى، "قراءات مع الشابى والمتنبى والجاحظ وابن خلدون"، ص ٥٣:٥٤.

وأطلَّ الصَّباحْ مِنْ وراءِ القرونْ
فى فجاجِ الرَّدَى قد دفنتُ الألمْ
ونشرتُ الدُّموعْ لرياحِ العدَمْ.[1]

وليس من شك فى أن هذه الأبيات وغيرها من شعر "الشابى" تمتلىء بالصور الإيحائية التى تتصل اتصالا مباشرًا بتجربة الشاعر، وتعبر عن هذه التجربة تعبيرًا صادقًا، وشأنه فى ذلك شأن معظم شعراء مدرسة "أبولو"[2].

إن لحظة الغروب من عناصر الطبيعة العلوية التى اهتم بها شعراء "أبولو" وقد أشبهوا فى ذلك شعراء الرومانسية الغربيين الذين حمّلوا هذه اللحظة همومهم وأحزانهم، ورأوا فيها الذبول والفناء والموت ومعنى الرحيل. وقد وردت لحظة الغروب عند شعراء الرمزية الغربيين مثل الشاعر الفرنسى "بودلير" فى ديوانه "أزهار الشر" فى أكثر من موضع[3] ، أما الشعراء الرومانسيون فقد ورد ذلك عندهم كثيرا مثل قصيدة "كولردج" "غروب"[4] . ولا يخفى تأثر شعراء "أبولو" بشعر "مطران" وشعراء "المهجر".

أما "محمود حسن إسماعيل" فإن لحظة الغروب عنده ترتبط ارتباطا وثيقا بقريته "النخيلة" وهى رمز القرية المصرية الصغيرة المستعبد فلاحها فى منتصف هذا القرن، إذ تحدث عن أحزان الغروب سنة ١٩٣٤م. والغروب عند الشاعر تتجمّع فيه كل معانى الحزن والأسى يستحضر فيه الفناء والانتهاء والعدم، فالنهار ميت والشمس جازعة عليه، وهى النعش الذى يشيع فيه النهار تبكى عليه بأشعة دامية، وأكفانه السحابات الآسية عليه:

ماتَ النَّهارُ ! وهذى الشمس جازعةٌ عليه، تخطِرُ فى دامى الجلابيبِ

---

[1] "أغانى الحياة"، "الصباح الجديد"، ص ٣٩٥، قالها فى ٩ "أبريل" سنة ١٩٣٣م، وانظر "ذكرى صباح"، ص ٣٨٦، وقد قالها فى ٩ "مارس" ١٩٣٣م.

[2] انظر : د. السعيد الورقى، "لغة الشعر العربى الحديث مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية"، ص ١٣٦.

[3] Baudelaire: Les Fleurs du Mal (le coucher du soleil romantique) P. 193, (Le crepuscule du soir) P. 105.

[4] S. T. Coleridge: The poems of Samuel Taylor coleridge (A sunset) P. 393.

كأنها نعشُ (خوفو) مال متكئًا ... على سرير بذوْب النور مخضوب

أهرامهُ الأفقُ، يجرى فوق ساحلِهِ ... على دمٍ من عيون الشرق مَسْكوبِ

مُلَفَّفٍ فى سحاباتٍ سبَحْنَ بــه ... لشاطىءٍ فى ضمير الغيْب محجوبِ

عُصِّبْنَ بالشَّفق الباكى ولُحْنَ أسًى ... فى موْكبٍ رائع التَّسْيار مرهــوبِ

كأنهــنَّ وركــبُ النـور مرتحلٌ ... من ساحة النيل مُحْتَثٌ لتأويب[1]

تبدو فى هذه الأبيات أكثر من طريقة تعبيرية تميز شعر "محمود حسن إسماعيل" وشعراء مدرسة "أبولو"؛ من ذلك إمتداد الصورة المعتمدة على التشخيص فى معظمها، فيحشد الشاعر عددًا من الصور الجزئية التى تؤدى كلها إلى صورة كلية تخدم فكرته فى تصويره لحظة الغروب الممتزج بها امتزاجا كاملا، مسبغا ما فى نفسه من مشاعر وأحاسيس على مظاهر الطبيعة من حوله.

فالشاعر يصور لحظة الغروب معتمدًا على عدد كبير من الصور الجزئية مثل موت النهار، وجزع الشمس، والشمس تشبه النعش حيث يرقد الأموات، وعيون الشرق التى تسكب الدم، والساحابات تسبح، وضمير الغيب يحجب الأسرار. وهذه الصور كلها تعتمد أساسا على التشخيص الذى يعد أهم ما يميز شعر مدرسة "أبولو" من بين ألوان البلاغة المختلفة.

يمتزج الشاعر بمظاهر الطبيعة من حوله امتزاجًا تامـًا، فيسبغ على لحظة الغروب أحزانه وكآبته، يظهر ذلك فى شيوع الألفاظ الدالة على الموت والفناء مثل "مات النهار – الشمس جازعة – دامي الجلابيب – نعش (خوفو) – دم من عيون الشرق مسكوب – ضمير الغيب محجوب – لحن أسى – وركب النور مرتحل".

هكذا يحشد الشاعر صوره وألفاظه الموحية –فى معظمها– بالحزن والكآبة والفناء والعدم، حتى يبرز ما فى نفسه من هذه المعانى الآسية التى لم ير أفضل من مظاهر الطبيعة المحيطة به مصبًا لها.

---

[1] "أغانى الكوخ"، "أحزان الغروب"، ص ١١٧.

هكذا رأى شعراء "أبولو" الفناء والانتهاء فى لحظة الغروب، ورأوا الموت شاخصًا أمام أعينهم يغرق النور فى بحاره ليحل محله حزنًا وكآبة ودمعًا وضياعًا. ولم يبتعد المساء كثيرًا عن تلك المعانى إذ حمّله شعراء "أبولو" رموزًا تقترب إلى رموز الغروب ومعانى تشبه معانيه.

إن لفظ المساء جديد عند شعراء العصر الحديث، إذ قل أن يوجد هذا اللفظ عند الشعراء الأقدمين بل أكثروا من ذكر الليل، أما المساء عند الشعراء المحدثين فهو لا يقابل النهار كما كان الأمر عند الأقدمين، وإنما هو البرزخ بين النهار والليل يحمّله هؤلاء الشعراء أشجانًا وأشواقًا خفية من نفوس مرهفة الحس[1]

ويعد "خليل مطران" أهم شعراء العصر الحديث الذين وصفوا المساء ولحظة الغروب فى شعرهم، وهو أول شعراء العربية الذين حمّلوا إحدى قصائدهم عنوان "المساء"، تلك القصيدة التى نظمها فى "مكس الإسكندرية" سنة ١٩٠٢م.

و"مطران" فى هذه القصيدة يربط بين إحساسه ومظاهر الطبيعة الخارجية من حوله. ومنها قوله :

شاكٍ إلى البحر اضطرابَ خواطِرى	فيُجيبُنى برياحــــهِ الهوجاء
ثاوٍ على صخــرٍ أصمَّ وليـــت لى	قلبا كهذى الصَّخـــرةِ الصَّمَّاء
ينتابُهــا مــوجٌ كموجِ مكارهــى	ويفتُّها كالسُّقْمِ فى أعضائـــى
والبحرُ خفّــاقُ الجوانبِ ضائــقٌ	كمدًا كصدرى ساعةَ الإمســاء[2]

لم وجد الشاعر نفسه وحيدًا متفردًا بالكآبة والعناء توجّه فى حديثه إلى البحر يبثُّه حزنه وهمه، ويجعل البحر فى حال تشبه حاله النفسية المضطربة. «وهكذا عاش "مطران" بكيانه فى هذا الكون المحيط به كما عاش الكون فيه

---

[1] انظر د. عبد القادر القط، "الاتجاه الوجدانى فى الشعر العربى المعاصر"، ص ٣٥٠.
[2] د. سعيد حسين منصور، التجديد فى شعر خليل مطران، ص ٢٩٠، وانظر د. محمد مندور، "محاضرات عن خليل مطران"، ص ٢٢.

فيمكننا القول إننا نستشفُ في هذه القصيدة ما يصحُ أن نسميه "بالحلول الشعري"، فالشاعر حالٌ في الطبيعة أو الطبيعة حالّة فيه».

وإذا كان الشعراء المحدثون يتحدثون عن المساء، فإن الشعراء الأقدمين ذكروا الليل كثيرًا في شعرهم؛ فوصفوا طوله أو قصره ويطرحون من خلال ذلك همومهم أو متعتهم، ويتمنون زواله ويستبطئون سير النجوم، أو يرجون استمراره ويعدون الصباح مغيرًا آثمًا، أو فارسًا مغوارًا يخلصهم من كآبة الليل.

أما المساء عند شعراء العصر الحديث فإنه يختلط بمشاعرهم ويجدون فيه وعاءً مناسبًا يفرغون فيه أحزانهم وهمومهم، إذ يودعون به النور ويستقبلون الظلام حيث تسكن الحركة والنشاط، وتروح الطيور تختبىء في أعشاشها، وهي لحظة زمنية تمتلىء بالحزن والأسى. وهذا عينه ما وجد عند شعراء "أبولو" الذين تشابهوا في ذلك مع شعراء الغرب الرومانسيين على وجه الخصوص والرمزيين أيضًا. ومن ذلك عند الرومانسيين قصيدة "المساء" للشاعر الفرنسي "لامارتين" في ديوانه "تأملات شعرية"[1]. ومن الرمزيين "بودلير" الذي نرى ذلك واضحًا في قصيدته "نغمات المساء" من ديوانه "أزهار الشر"[2].

أما "الشابي" فإنه – امتدادًا لحزنه وكآبته المحيطة به – يرى المساء حزينًا عاكسًا ما في نفسه مشخصًا المساء مصدرًا من صدره الهموم والأسى، وكأن هذا المساء هو الشاعر نفسه، حتى صوت الموسيقى الجميل هامد في يد المساء، وثغره ينم عن الحزن، وعينه تظهر الحسرة، وفي صدره لوعة وفي قلبه الموت يبدو:

أظلَّ الوجودَ المساءُ الحزينْ	وفي كفِّه مِعزفٌ لا يُبِينْ
وفي ثغرِه بسماتُ الشجونْ	وفي طرفِه حسراتُ السنينْ
وفي صدرِه لوعةٌ لا تقرُّ	وفي قلبه صعقاتُ المنونْ

(١) Lamartine: Meditations Poetiques (Le Soir) P. 69

(٢) Baudelaire: Les Fleurs du Mal (Hormonie du soir) P. 52.

وقبَّله قبلاً صامتـــاتٍ كما يلثمُ الموتُ وردَ الغصـــونْ[1]

يحشد "الشابى" الصور والألفاظ التى تعبر عن مكنون فؤاده الحزين الكئيب، ويسبغ ذلك كله على مظاهر الطبيعة من حوله ؛ فالمساء حزين، ومعزفه لا يصدر نغما كما ينتظر منه، وإذا ابتسم هذا المساء كانت بسماته ذات شجون، وطرفه حسير، وصدره تملؤه لوعة مسيطرة لا تهدأ، والمنون تحشد صعقاتها على قلب المساء، حتى القبلات صامتة لا حياة فيها كأنها قبلات الموت التى يبعث بها إلى الأغصان حين تذبل.

هكذا امتد "الشابى" بصوره فجاءت متتالية منسابة تمتلئ حزنا وأسى، مبرزًا بذلك مافى نفسه من تلك المشاعر.

ومع مقدم المساء تنام الأزهار فوق العشب وتعود الطيور إلى أعشاشها ويرجع الرعاة إلى منازلهم :

فنامتْ على العشبِ تلك الزهورُ لمرأى المساء الحزين الرَّهيبْ

وآبتْ طيـــورُ الفضـــاءِ الجميلِ لأوكـــارها فرحـــاتِ القلوبُ

وقد أضــــرمـــتْ بأغاريدِهـــا خيالَ السماء الفسيحَ الرّحيبْ

وأما "محمود حسن إسماعيل" فإن رؤية المساء عنده ترتبط بمشاهدة الطبيعة فى قريته بحقولها وزروعها. فالشمس وهى تحترق منتهية ذاهبة كأنها عاشقة تعانى مرارة الفراق. ويصبح الجو المحيط بالحقل كله ذهبيًا تحت ضوء الشمس ساعة المغيب، وأزهار القطن تكتسى بذلك اللون الأصفر، ولا ينسى الشاعر الثور المقيد بالساقية ينوح ويبدو أنينه :

ووَجْنَةُ الشمس حينَ تبدو بشاطىء الأُفْـق فـى احْـتراق

كأنهـــا كـــاعبٌ تَعَـــانى مـرارةَ العشْق فـــى الفــراق

ويَسْبَحُ الحقــلُ فــى أثـيرٍ مُذَهّــبِ الوَشْــى والنّطـــاق

أزاهـرُ القطـنِ فيـــه لاحَـتْ صفـــراءَ عُذْرِيَّـــةَ العنـــاق

---

[1] "أغانى الحياة"، "المساء الحزين"، ص ١٦٦، وقد قالها فى ٢٠ "يناير" ١٩٢٨م.

تصيـــخُ للجـــدول المغنّـــى بمدمَـعٍ فــى الــثّرَى مُــراقِ

وتَسْــمعُ النَّوْحَ من أســـيرٍ مُقَـيَّــدٍ هـــامَ بالسَّـوَاقِى[1]

هكذا وصف شعراء "أبولو" لحظة المساء، فمنهم من رأى فيه قريته اليائسة الكئيبة فتصورّها مع أزهارها حزينة آسية، ومنهم من أحس بهذا المساء وما فيه من موت للنهار واختناق أشعة الشمس ومولد السواد فأمسى يعكس ما فى نفسه من مشاعر وأحاسيس على مظاهر الطبيعة من حوله.

إذ كان للشعراء الأقدمين طريقتهم التعبيرية فى وصف الليل والمضى بين ظلماته، فإن شعراء "أبولو" قد اختلفوا عنهم في تصوراتهم عن الليل، إذ ألقوا بأنفسهم فى أحضانه يبثونه أحزانهم ويستثيرون فيه شجونهم ويستودعونه أسرارهم، والليل -عندهم- ملىء بالأسرار التى لا تدرك، إضافة إلى أنه مثار للأحلام، وقد أوحى لهم الليل بالانطلاق والتحرر بعد ما قيدهم النهار، وهو عندهم رمز الفناء لهذا العالم الواقعى الذى يعيشونه صاخبًا.

ومن ثم مثل لهم الليل سبيل الخلاص لما فى هذا العالم من آلام، وقد كان شعراء "أبولو" بهذه السمات يشبهون إلى حد كبير أصحاب الاتجاه الرومانسى فى أوربا، ذلك الاتجاه الذى اتسم بكثير من هذه الخصائص الموجودة عند شعراء "أبولو"[2]

ومن شعراء الإنجليز الذين ظهرت عندهم هذه النزعة "شلى" فى قصيدته "إلى الليل"[3] ومن الشعراء الفرنسيين "فيكتور هوجو"[4] و"دى موسيه"[5] .

إن الليل عند "السحرتى" صحبة غالية يحرص الشاعر عليها، فهو يفضل ظلمة الليل على النور والضياء. ففى الظلام ينبع الإلهام ويهيج حسه،

---

[1] "أغانى الكوخ"، "المساء"، ص ٩٧.

[2] راجع خصائص الليل الرومانسى عند د. محمد غنيمى هلال، "الرومانتيكية"، ص ١٧٥:١٧٦، ود. محمد زغلول سلام،"النقد الأدبى الحديث"، ص ١٢٩.

[3] Shelley: The golden Treasury (To the Night) P. 188.

[4] -Victor Hugo: poésies, Tome II, Hachette, Imprimerie Brodard et Taupin, Paris Coulommiers 1950. (pensees du Nuits) P. 214.

[5] De Musset: Poesies Nouvelles (les Nuits) P. 235-242-249-254.

وتنساب الخواطر فى المساء فيضىء حس الشاعر ليعوضه عن النور الذى تركه خلف ظهره:

وكم تحلو لىَ الظلماءُ حتى ... أجوسَ خلالها وأعيشَ فيها

وأتركَ هذه الأضواءَ خلفى ... لمن تغويه أو مَن يرتجيها

ففى الظلماء مَسلاتى وأنسى ... وفى الظلماء مرتادٌ لنفسى

وفيها ينبعُ الإلهامُ صِرْفًا ... ومنها يَستقى عقلى وحسّى

معانى الليل فى ذهنى تضىء ... وتنساب الخواطرُ فى المساء

إذا ما عشتُ معتزلاً ونفسى ... حبتنى الوحىَ فى صفو النَّجاء[1]

أما "الهمشرى" فإنه يرى الحزن والكآبة شاخصَين أمامه، لابسين رداء الليل الذى يحمل الحزن إلى قلب الشاعر، بل إن الليل هيكل الأحزان يتألم فيه العشاق من كل جنس:

هاهو الليل كما كان بدا ... يحمل الحزن لقلبي والحنين

هيكلُ الأحزان.. فى محرابهِ ... قرَّب العشاق قُربان العيون

عطرُه أحزانُ أزهار الرُّبَا ... ونداهُ عبرات البائسين[2]

إن شعراء "أبولو" فى وصفهم الليل يشخصونه فينادونه ويبثونه ألمهم وأحزانهم. وهذه نزعة جديدة على الشعر العربى يتفقون فيها مع شعراء الوجدان فى العصر الحديث؛ فالليل ملجأ الشاعر "ويوحى الشاعر لصورة حركية فيها ذلك التناقض الملحوظ بين أحوال النفس فى القصيدة الواحدة ويقوم بينه وبين الشاعر حوار ممتد، بيان الشاعر فيه شعره، ولسان الليل فيه

(1) "أزهار الذكرى"، "وحى الظلام"، ص ١١١.

(2) ديوان" الهمشرى"، "عاصفة فى سكون الليل"، ص ٢٢٢، ونشرت فى مجلة التعاون، ع٢، س١١ ،"فبراير" ١٩٣٩م، وهو أول عدد يصدر من المجلة بعد وفاة الشاعر وكان قد أعدها للنشر قبل وفاته.

حزنه وصمته، وأناشيد عرائسه وقيثارة سكينته ومشاهده الناطقة بالتماثل والتباين معًا"[1].

وشاعر مدرسة "أبولو" يصب مشاعره مختلطة بعضها بعضها بالبعض الآخر فى شكل مجسم أو مجرد على حد سواء. تظهر تلك الطرق التعبيرية بوضوح عند "الشابى" ذى النفس الحزينة الكئيبة المتمردة؛ فإذا أغرقته لجة الليل شخصه وناداه، وهو -عنده- هيكل رهيب للبؤس والهول، ومع ذلك فإن عرائس الأمل تبدو من خلال الليل فتخفف بأناشيدها وطأة الحزن والكآبة وتفتح باب الأمل :

أيها الليلُ يا أبا البؤس والأهـ ... ـوال يا هيكلَ الحياةِ الرَّهيبِ

فيك تجثو عرائسُ الأملِ العذ ... ب، تُصلِّى بصوتها المحبوبِ

فيُثير النشيدُ ذكرَى حياةٍ ... حجبتْها غيومُ دهرٍ كئيبِ[2]

وتبدو الأضداد فى ذلك الليل الرهيب الرحيم فى آنٍ واحد. وهذه الظاهرة البلاغية كثر ورودها فى شعر مدرسة "أبولو"، فالليل عند "الشابى" ينفعل بالشكوى، فتظهر على وجهه أوجاع المتوجعين وتسقط دمعات المحبين على أجنحة الليل فيستقبلها، وعلى الرغم من كآبته فإنه ذو قلب رحيم :

فأرى برقعًا شفيقًا، من الأوْ ... جاعِ، يُلقِى عليكَ شجوَ الكئيبِ

وأرَى فى السُّكون أجنحةَ الجبْـ ... ـبارِ، مخضَّلةً بدمعِ القلوبِ

فلك الله من فؤادٍ رحيمٍ ... ولك الله من فؤادٍ كئيبِ

والخلاصة أن شعراء مدرسة "أبولو" قد سبحوا فى مظاهر الطبيعة العلوية حتى صعدوا إلى السماء، فرأوا أجرامها من خلال أنفسهم، بل صبغوها صبغة علمية خالصة أحيانًا، فبدا شعرهم -فى ذلك- مفتقرا إلى العاطفة الجياشة، والمزج بين أنفسهم. وتلك الأجرام من بين مظاهر الطبيعة، مما أظهر سيطرة العقل والفكر على شعرهم فى هذا المجال. وقد ظهر ذلك

---

[1] د. عبد القادر القط، "الاتجاه الوجدانى فى الشعر العربى المعاصر"، ص ٣٠٦.

[2] "أغانى الحياة"، "أيها الليل"، ص ١٣٧، وقد قالها فى ٢٤ "يونيو" ١٩٢٧م.

عند "أبى شادى" فى وصفه الأجـرام السماوية، إضافة إلى امتزاجهم بـالقمر بوصفه رمزا للعشق والجمال.

وقد تجـاوبت أنفسـهم مـع فصـول السـنة المختلفـة خريفهـا وشـتائها وربيعها وصيفها، مع تفضيلهم فصل "الخريف" على بقية الفصول. وقد رأوا النور ساريا بين السماء والأرض متغلغلا فى الكائنات يمثل أصل الوجود وروحه التى يحيا بها. ثم اهتموا بعناصر الزمان التى يعيشونها كل يوم وليلة من الفجر إلى الليل عابرين بالصباح ولحظتى الغروب والمساء، مازجين ذلك كله بعواطفهم وأحاسيسهم التى لم تنفصل لحظة واحدة عن مظاهر الطبيعة العلوية فى شعرهم.

الفصل الثالث :

الطبيعة الحية عند شعراء " أبولو "

عنى شعراء "أبولو" بجميع مظاهر الطبيعة من حولهم؛ فهاموا في مرائيها، وعبروا عن ذلك في قصائدهم، وراحت عيونهم تلتقط كل مظاهر الجمال في الطبيعة، ومن ذلك الطبيعة الحية التي نجدها في شعرهم، بحيوانها وطيرها وحشراتها، بمعنى أنهم صوروها عظيمها وحقيرها كبيرها وصغيرها. ونجدهم يعبرون عن ذلك في قصائد كاملة يفردونها لعناصر الطبيعة الحية فامتلأت دواوينهم بتلك القصائد التي تجعل موضوعها الرئيس -بل الوحيد- الفراش والهدهد واليمام والحمام والكروان والبلبل وصديق الفلاح أبا قردان والبقر والجاموس والكلاب والقطط، بل والديدان وكثيرًا من الحشرات.

وكانوا في ذلك كله يعبرون عن تلك الخطرات التأملية، ومعالجة مظاهر الطبيعة مهما كانت بسيطة. ولعل هذا الميل إلى تصوير ما دقّ من مظاهر الطبيعة، أو إلى ما احتقره الآخرون أحيانًا -كما يقول السحرتي-: "هو آية من آيات المزاج الشعري الدقيق والذي سبقنا إليه بعض شعراء الغرب الكبار مثل شاعر الطبيعة الإنجليزي "وردزورث" الذي كان يرى أن أحقر الأشياء تصلح للشعر، ومثل الشاعر الفرنسي "بودلير" الذي رأى كلبًا ميتًا مسجى على العشب بين الأزهار النضرة فأخذ يصفه وصفًا غريبًا مدهشًا."[1]

وقد كان شعراء "أبولو" في ذلك كله يمزجون أنفسهم بهذه الكائنات ينطقون بلسانها فيجعلونها تنطق بألسنتهم، ويصفونها كأن أصواتهم من أعماقها أو كأن هذه الكائنات تطل من أفئدتهم. وهم في ذلك يشبهون الشعراء الرومانسيين الذين كانوا يرون أنفسهم جزءًا لا يتجزأ عن عناصر الطبيعة فلا ينفصلان، فكان "كيتس" إذا رأى عصفورًا أمام نافذة حجرته امتزج به وكان جزءًا منه ينقر معه الحصى كلما نقر، وكان "شلي" يشبه الشاعر بالبلبل الذي يجلس في الظلام ليسرّي عن وحدته بالنغم العذب[2].

---

[1] "أنداء الفجر"، من دراسة السحرتي، "شاعرية أبي شادي"، ص ٨٩.
وانظر Baudelaire Les Fleurs du Mal, Une charogne (P. 34).

[2] انظر سير فيليب سيدني (English literature criticism) (P.12, 129)
نقلا عن د. سيد نوفل، " شعر الطبيعة في الأدب العربي"، ص ١٠.

وقد احتل الحيوان مكانًا بارزًا فى شعر شعراء "أبولو". ذلك على الرغم من أنها تأتى فى المرتبة الثالثة بعد الطبيعة الصامتة بقسميها الأرضية والعلوية، وفى هذا المقام تجدر الإشارة إلى هذا التفاوت الواضح بين شعراء "أبولو" فى تناولهم شعر الطبيعة الحية. ويظهر هذا الفرق على سبيل المثال بالنظر إلى "أبى شادى" الذى يبلغ مجموع قصائده فى الطبيعة الحية فى ديوان "فوق العباب" وحده أربع عشرة قصيدة، فى حين نجد "على محمود طه" لا تظهر عنده الطبيعة الحية مستقلة بقصائد إلا مرة واحدة فى قصيدته "عاشق الزهر" من ديوان "الملاح التائه"[1]، ويأتى بين "أبى شادى" و"طه" -فى منزلة بين المنزلتين- "محمود حسن إسماعيل" الذى يبلغ عدد قصائده فى دواوينه الأربعة عشر تسع قصائد.وهذا ما سيحاول البحث إبرازه فى هذا الفصل.

أولًا : الحيوان :

عُنِىَ شعراء "أبولو" بمختلف أنواع الحيوان، وبدأوا بالنظر إلى تلك الحيوانات التى تعيش من حولهم مستأنسة فى المنازل، وعنوا بالقطط عناية خاصة، وهم متأثرون -فى ذلك- بشعراء الرومانسية فى الغرب.

فـ"أبو شادى" ينظر إلى تلك القطة الذكية التى عاشت مع أسرته فى منزله. فهى قطة تشغل نفسها بكل كبيرة وصغيرة حتى الهواء الذى يتنفسه "أبو شادى" فتبرموا منها وأرادوا طردها، ولكن تلك القطة الذكية لجأت إلى حيلة لما أحست بالخطر، فراحت ترضيهم، وأصبحت القطة بذلك معلمًا لكل صغير وكبير فى البيت، إذ وضعت أيديهم على ما ينبغى أن يفعلوه وليس عيبًا أن يرى الإنسان الجمال ولو فى هرة، يقول:

حتى غدونا نحسبُ الـ	ـقِطَّةَ صارت كالأميرَهْ
وكأنَّنا كنّا على	ذَنبٍ وتُرْمَى بالجريرهْ
فغدتْ لنا أستاذةً	واستأثرتْ بمحبَّةِ
والحسنُ يُكرَمُ دائمًا	حتى ولو فى قِطّةِ[2]

---

[1] "الملاح التائه"، "عاشق الزهر"، ص ٨٧.

[2] "الشعلة"، "القطة الذكية"، ص ١٢٠.

لم يقف "أبو شادى" عند هذا الوصف السطحى فى نظرته إلى تلك الحيوانات. فإذا كان قد صور القطة الذكية تلك الصورة من خارجها فى هذا الشكل القصصى السردى، فإننا نجده مع قطة أخرى تتحد مشاعره بمشاعرها، ويمزج عواطفه بعواطفها. فهو فى قصيدة "القطة اليتيمة" يتألم لحزن هذه القطة وصمتها الأليم لأنها يتيمة افتقدت أمها وهى بذلك تهيج إحساسه، وتذكره بيتمه ولكنه يتم يختلف عن يتمها. فعزلته عن هؤلاء الناس الذين يعيش بينهم هو اليتم الذى يقصده الشاعر، ويدعو القطة إلى الصحبة والتسلى فكلاهما يتيم:

جلست بقربى كأنَّ قربى	عــزاءُ إحساسِكِ اليتيمْ
وكم تألمتُ فى حنــــوِّى	عليــكِ فى صمـتكِ الأليمْ
فقدتِ أمًّــا ومــا فقدنا	لكنّ فــى عزلتى افتقادْ !
كأننى ثــاكلُ شبابـــى	وسائدُ الصمت مِن حدادْ !
أحببتُ فى وحدتى عزاءً	مــذ لم أنلْه من الجمَالْ
قد أسرفَ الحسنُ كبرياءً	أو بـــرُّه يُشبهُ المُحَالْ
فلتغنمى أنتِ من حَنانى	ما شئتِ يا طفلةَ الغـرامْ
سفالـبُ جانٍ و أىُّ جـانٍ	والحبُّ كم يَتَّمَ الأنَامْ ![1]

و"الصيرفى" يرثى قطة عاشت فى كنفه ستة عشر عامًا، وكان يسميها "فلفلة"، فلما ماتت رثاها بقصيدة طويلة، يبدو فى مطلعها كأنه يرثى صديقًا عزيزًا طال عيش الحب والود بينهما:

كـــم عَزيزٍ نَصُونُــــهُ	من عَنَاءٍ ومِــنْ شَقَــاءْ
ثـــم نَطْويـــهِ فى الثَّرى	جَسَدًا هامِدَ النِّداءْ .... ![2]

---

[1] "أنداء الفجر"، "القطة اليتيمة"، ص ٧١، وانظر "أنين ورنين"، "هرة ومرآتها"، ص ٣٥.
[2] "صلواتى أنا"، "فلفلة"، ص ٨٠.

لكن الشاعر يفطن إلى تعجب المتعجبين، وإنكار المنكرين ولومهم على رثائه الحيوان، ولكن هذه القطة كانت تفيض وفاء، بينما يخون بنو البشر بعضهم بعضًا:

لا تَعَجَّبْ لأَعْجَمٍ	أنـا أُوليــهِ بالرِّثـاء
قِطَّةٌ قد خَصَصْتُها	بعَصِـيٍّ مـن بُـكَـاءْ
عَلَّمَتْنِى خِصَالُهـا	كَيْفَ لا يُجْحدُ الْوَفَـاءْ
بَيْنَما خانَ ناطِقٌ،	والْتَـوَى طَبْعُـهُ وسـاءْ
قِطَّةٌ فى سُكُونِـها:	عِزَّةُ النَّفْـس، والرِّضَـاءْ

لم يعن "الصيرفى" بوصف قطته من خارجها، فلم يصف جمالها ولا لعبها ولا لهوها، بل كان تركيزه على وصف مشاعره تجاه هذه القطة التى شاركته حياته وأحاسيسه، حتى غدت أفضل -عند الشاعر- من صحبة الإنسان. فراح يقارن بينها وبين الإنسان منتصرًا للحيوان، ومن ثم برز الطابع الذهنى فى الأبيات إلى جانب العاطفة الجياشة.

وينفعل "أبو شادى" بالكلب التائه الذى خدم أصحابه كثيرًا، وكان وفيًا لهم يحرسهم ويحميهم، ولكنهم هجروه وتركوه نهبًا للطرقات والجوع والعطش، ولم ينقلوه معهم فى سفرهم مستكثرين المال فى سبيل نقله مع أنه هولم يبخل عليهم قط، ولكن لا عجب فهكذا الإنسان يبيع الإخاء. ويشير "أبو شادى" إلى أن كل الكائنات تمثل وحدة واحدة، وجنس البشر أخو الحيوان:

هجـروك فى سـفرٍ وأنتَ الوافى	يـا أصـدقَ الـخـلاّن والأُلاّف
واستكثروا المـالَ القـليـلَ لنقلـةٍ	ولكم بذلـتَ الـرُّوحَ بذل مواف
فتُركتَ تبحثُ فى المسـالكِ تائها	وتسائلُ الأثر القديـمَ الخافى
وحُرِمتَ حتى مـن غذاء صالـحٍ	ومُنعتَ حتى من غطـاء دافـى
فرثتْ لك الطُّرقاتُ وهى حجـارةٌ	ورثى لنهبتِك الزمـانُ الجافـى

***

هذا هـــو الإنسانُ إلا فــي اسوه	فى أكـــرمِ الأخلاقِ والأوصــاف
يجزيـك بالبرِّ الصحيحِ ولو قضَـى	فيـه الضحية للإخــــاء الكافى
وأخوك فى الجنس المبجَّلِ طــالمـا	آذاك أو أقــصـــاك عن إنصـاف[1]

و"مصطفى عبـد اللطيف السـحرتى" يتفـق مـع "أبـى شـادى" فـى تلـك النزعة الإنسانية التى تشفق على كلاب الطريق الضالة، فهو ينكر جفاء الناس عليها حتـى تظهـر بمظهـر البـائس المهمـوم، فـيرق "السـحرتى" لتلـك الكـلاب المسكينة ويدعوها لتشاركه غذاءه، وهو بذلك يوافق "أبا شادى" فى الدعوة إلى أخوة جميع المخلوقات:

وكان عطفـى علـيها تجاوبًــا للإخــاء[2]

إن "السحرتى" فى هذه الأبيات التى يصور فيها إنفراده وعزلته إلا من صحبة كلب منفـرد مثلـه ومعـزول عـن النـاس، يذكرنـا بهـذه الوحـدة التـى لا يشـاركه فيهـا إلا الكلـب بالشـاعر الفرنسـى "لامـــارتين" فـــى قصيدتـــه "كلبـى المنفرد"[3] التى يشارك فيها الكلب بمشاعره وأحاسيسه، رافعًا هذا الحيوان إلى مصافِّ الأصدقاء من بنى الإنسان.

إذا كان للقط والكلاب نصيب فى شعر "أبولو" بوصفها حيوانات أليفة مستأنسة تسكن البيوت، فإن الحيوانات التـى تسـاعد الفـلاح لهـا نصيـب كبـير كذلك فى شعرهم. ولا يخفى أن هذا كان انطلاقًا من اهتمامهم بقضية الفـلاح المصـرى التـى أشـار إليهـا البحـث فـى الفصـل الخـاص بالطبيعـة الأرضيــة. فتعلقهم بـالفلاح ومظـاهر الطبيعـة مـن حولـه دفعهـم إلـى الحديـث عـن تلـك الحيوانـات المحيطـة بـه كـالبقر والجــاموس. ويــأتى "محمـد عبـد المعطـى الهمشرى" و"محمود حسن إسماعيل" على رأس شـعراء "أبولـو" الذيـن اهتمـوا بتلك الحيوانات على اختلاف بينهما فى التناول والهدف الذى يرمى كل منهمـا إليه.

---

[1] "الشفق الباكى"، "الكلب التائه"، ص ٨٦٥.

[2] "أزهار الذكـرى"، "كـلاب الطريـق"، ص ٦٤، وانظـر : "الطـائر الجريـح"، "رثـاء كلـب صغير"، ص ٢٩٠.

[3] انظر محمد كامل حجاج، "بلاغة الغرب" جـ١ ،ص ٣٠.

فـ "الهمشرى" يصف هذه الحيوانات لذاتها وبوصفها مفيدة للفلاح، ومشعة جمالاً فى نفسها. أما "محمود حسن إسماعيل" فإنما كان يرى من وراء الثور الذى لم يأتِ ذكر لغيره فى شعره رمزًا يرمى إليه، فإنه كان يرى الثور ممثلا للفلاح الشقى المستعبد.

فقد كان ثور "محمود حسن إسماعيل" معادلاً موضوعيًا للفلاح، فكلاهما مظلوم، وكلاهما منسى، كلاهما يعمل ولا ينتظر الأجر يتعب وليس له أجر إلا الذل والهوان. ومن ثم كان تناول "محمود حسن إسماعيل" للثور تناولا رمزيًا. فكلما وصف لنا الثور تمثل الفلاح أمامنا ويظهر ذلك فى أكثر من موضع فى دواوينه.

ففى قصيدة "عاهل الريف–الثور"[1] التى قالها فى شهر "أغسطس" سنة ١٩٣٤م يظهر هذا الأسى الشديد والحزن الرهيب على ذلك الثور المظلوم، وفى ذلك إسقاط على الفلاح وما كان يحدث له فى تلك الفترة من نظام الإقطاع وكبار الملاك. فلا يجنى الفلاح غير التعب والمرض والفقر والجوع، وفضله على الأرض والزرع منكر لا يقره أحد.

على الرغم من أن مظاهر الطبيعة حول الثور يتوق إليها كل محب للجمال إلا أنه مكبل بالأسى يقيده الزمان بالأغلال. فهو سجين ذليل فى هذا الفضاء الواسع الذى تنطلق فيه جميع الكائنات إلا الثور، فهو مكبل فى دائرة بالحبال يلف حول نفسه، وليس جزاؤه بعد ذلك إلا الجلد بالسياط:

ثاوٍ هنالكَ كبَّلَتْهُ يدُ الأسَى	وَثَنَتْه عن عَبثِ المِراحِ قيودُها
شيْخٌ أصمُّ تكنَّفتْ أطرافَهُ	سَوْداءُ من صُلبْ الزَّمانِ حَديدُها
أحكامُ ذلٍّ لُحْنَ فوْقَ جبينِه	سُودًا تكتَّمَ بالسِّياطِ وَعيدُها
سَجَنَتْهُ فى رحْبِ الفضاءِ، وَخلّدتْ	آذانَه رَهَنَ الحِبالِ جدُودُها
عُكّازُهُ سَوْطٌ تلهَّبَ فوقه	نارًا يَشُبُّ على حَشاهُ وقودُها

يمزج الشاعر فى هذه الأبيات بين العاطفة والفكر والخيال، فهو يتفاعل مع الثور ويحس الظلم الواقع عليه، يؤيد ذلك بعدد من الصور البيانية

---

[1] "هكذا أغنى"، "عاهل الريف–الثور"،ص ٤٠٣.

التى يشخص فيها "الثور" وما يحيط به من كائنات. فيبدو التشخيص بوضوح فى "الثور" المكبل بيد الأسى. وهو "شيخ" أصم تكبله سود القيود. واختيار الشاعر اللون الأسود لقيود الزمان التى يرسف فيها "الثور" منذ الأزل يدل على قتامة هذه الحياة بالنسبة للثور. ثم يكرر استخدامه اللون الأسود ليصف بها "أحكام ذل" تعودنا رؤيتها فوق جبين "الثور".

أما "الهمشرى" فهو يردد مع الفلاح المصرى أغنيته للجاموسة الراعية، إذ طرقت أيدى الصباح الذهبية أبواب القرية، وامتلأت الطرقات بالحركة والحياة وتوجه الفلاحون مع قطعان جاموسهم إلى الحقول الغناء يبدأون يوم عمل جديد، والفلاح يقود جاموسته فى رفق ولين، بل فخر مادحًا إياها شاكرًا لها خيرها وفضلها، فالرعاة يغنون والحقول تنشر العبير:

قومى املأى الصُبحَ صوتًا منكِ يُبهجنا
يا فتنة الصبح إن الصبحَ قد طلعا
قد جُبتُ كل بقاعِ القُطر مُغتربًا
من ثَغْر دمياط حتى سفحِ أسوانِ
علِّى أرى شَبهًا يحكيكَ فى دَعةٍ
أو خفةٍ أو جمالٍ منكِ فَتانِ[1]

هكذا صور "محمود حسن إسماعيل" و"الهمشرى" تلك الحيوانات التى تتعلق بالفلاح، وتحيط به فى حياته اليومية، وقد أجاد "محمود حسن إسماعيل" فى ذلك الفن أكثر مما أجاد زميله "الهمشرى" الذى كان يكتفى بوصف تلك الحيوانات وصفًا خارجيًا، ولم يتغلغل داخل نفوسها، ولم يمتزج امتزاج الرومانسيين الذى عهدناه عند شعراء مدرسة "أبولو".

---

(1) "ديوان الهمشرى"،"أغنية الفلاح المصرى لجاموسته الصغيرة المحبوبة"، ص ١٣٦، نشرت القصيدة فى مجلة "التعاون"، العدد الثانى عشر السنة السابعة، "ديسمبر" ١٩٣٥م، ص ٧١٢، ثم انظر قصيدة "أغنية الفلاح للجاموسة الراعية"، ص ١٤٧، نشرت القصيدة فى مجلة "التعاون"، العدد الرابع السنة الثامنة، "أبريل" ١٩٣٦م، ص ٣٤٨.

أما "محمود حسن إسماعيل" فقد امتزج بالثور فأحس بما يقع عليه من ظلم وجحود المحيطين به، فهو الريفي الذى يملك قلب شاعر، تربى فى قريته الصغيرة "النخيلة" فرأى "الثور" دائم الدوران فى الساقية مغمض العينين تلهب ظهره السياط فانفعل به ورثى لحاله. ومن ثم ظهرت بوضوح تلك العلاقة النفسية التى تربط بين الشاعر وبين الحيوان الأعجم.

ومن الحيوانات التى جذبت أنظار شعراء "أبولو" حيوانات قد لا تلفت أنظار كثير من الشعراء أو الناس بصفة عامة، ومن ذلك "الخفاش" الذى لفت نظر "أبى شادى" فى قصيدته "الفأر الطائر"[1]، فظاهر الخفاش أنه طائر يطير فى السماء، لكن حقيقته حيوان يشبه الفأر الذى يعيش فوق الأرض. فهو حيوان ثديى، ويداه الطويلتان تشبهان أيدى الأنام الطويلة[2]، فهذا الآدمى يُثرى من مال غيره، وهذا البشرى الخبيث وجهه قبيح مثلما قبح وجه "الخفاش"، وهو خبيث الطبع يهاب الناس ويخافهم، فيعيش فى الظلام مثلما يعيش "الخفاش" الذى يعاف النور. وكما يمتص "الخفاش" دماء الناس يمتص هذا اللص دماءهم:

تُظَنُّ طيرًا هَواهُ	للشاطىء المجهول
وأنتَ تُشْبِهُ فأرًا	فى خِفَّةِ الخبول
طالتْ يداكَ وهذا	بين الأنام الشَّبيهْ
طالتْ يداهُ وأمْسَى	غِناهُ سَطْوَ السَّفيهْ
قد قَبَّحَ اللؤمُ وَجْهَهْ	كما قُبِحْتَ بوجهكْ
وأفسدَ الخبثُ طبعَهْ	كما خَبُثْتَ بطبعكْ
كما تعيشُ يعيشُ	فى الليل بين الخنافسْ
يَهْوَى الخرائبَ حتى	يعافَ نُورَ الفرادسْ

---

[1] "فوق العباب"، "الفأر الطائر"، ص ١٣٥.

[2] يرمى بهذا التعبير إلى ما يقوله العامة (يده طويلة)، وهو كناية عن أن صاحبها يمد يديه إلى ما ليس له (لص).

إن نزعة "أبى شادى" العلمية تظهر بوضوح فى وصفه "الخفاش" فى هذه الأبيات. فالشاعر يهتم فى وصفه بالحقيقة العلمية التى تثبت أن "الخفاش" حيوان وليس طائرًا كما يظن العامة. ثم يعرج على طريقة نوم هذا الحيوان الذى يذهب فى سبات عميق وهو معلق من رجليه. وعندما أراد الشاعر أن يصف يدى الحيوان تداعت إلى ذهنه صورة اللص الذى يعبر عنه العامة بأنه ذو "يد طويلة". ولا يخفى ما فى هذه الأبيات من غياب العاطفة التى منعت ظهورها تلك النزعة العلمية التى سيطرت على الشاعر.

و"محمود حسن إسماعيل" يجنى غراس الحكمة العليا من حيوانات هى من أصغر عناصر الطبيعة، لكنه يلبسها حكمة وفلسفة تنبئ عن تأمل واستكناه لأسرار الوجود، لا يصل إليه إلا شاعر عميق الحس والفكر. فبين هدوء الليل والطريق الأخرس والصخور الصماء والضفادع تطلق صرخات فى هذا السكون لا يستطيع الشاعر فهمها، كما لم يستطع فهم أشياء كثيرة فى الوجود، فلماذا تطلق الضفادع تلك الصرخات غير المفهومة ؟ ولماذا تترك الرياض الغناء وتسكن الطين ؟:

فغدَتْ تصْرخُ فى جوْفِ الدّجى	صرَخَاتٍ هتكتْ سِتْر السّكونْ
خلتُها والليل أعشَى هابطٌ	بصداها فى غيابات الظنونْ
أرْغُنَ الشّيطان يشدو مُلْقيًا	ثورة الأنغام فى وادى المنونْ
يا ابنةَ الطين ! لقد ملَّ الدجَى	لَغَطًا من فيك مجهولَ الرنينْ
ونقيقًا أزعجتْ ضوضاؤه	أذُنَ الكون وسمع النائمينْ
أعجميًّا حيرت لُكْنَتُهُ	شاعر الفُصْحَى بلحن لا يبينْ[1]

يغلب على هذه الأبيات سمة لفظية غلبت على كثير من شعر "محمود حسن إسماعيل" أعنى بها تلك الألفاظ التى تحمل بين طياتها اختراقًا لسماوات الخيال بما تحمله من تهويمات شعرية، مما يقرب لغة الشاعر من التعبيرات الرمزية. من ذلك "جوف الدجى – ستر الكون – غيابات الظنون – أرغن الشيطان يشدو – وادى المنون – مجهول الرنين".

---

(١) انظر : "أغانى الكوخ"، "ثورة الضفادع"، ص ١٤٣.

من ثم راح الشاعر يتساءل لعله يجد إجابة تهتك ستر ذلك الغموض، أى معنى يكمن فى صوتها ؟! أى سر فى طبيعتها العجيبة حيث تسكن الطين وتترك النور والأزهار؟! لقد دفعت تلك الضفادع الشاعر إلى الوقوع فى الحيرة التى اتسم بها شعراء مدرسة "أبولو" :

أيُّ معنــى فــى صداهــا كامنٌ	طيَّرت حكمــتُهُ العقــل الرَّزين ؟!
لِمَ تُغْفى .. والدُّنا فى صحـوةٍ ؟	ثــم تصحــوْ وبنوهــا هامــدونْ ؟!
لِـمَ أفنَـىَ النُّورُ مـن أعيُنـهــا	صَـوْلَةَ النُّـور ؟ وردّتْها الدُّجونْ ؟!
سكنَتْ أغبرَ مهجـورَ الحمىَ	مكفَهـرَّ اللَّمح كالطيف الـحــزيــنْ
ولـديْهـا كـــلُّ روضٍ مونـقٍ	ريِّق الأنــداء، ضَحَّـاك الجبــينْ
أى سرّ فى البلى هـامت به	غــاب فى طيَّاتـــه لا يستبينْ !؟

إن الحيرة التى غلبت على الشاعر فى هذه الأبيات من خلال استماعه إلى نقيق الضفادع دفعته دفعًا إلى تكرار الاستفهام أربع مراتٍ فى هذه الأبيات "أى معنى– لِمَ تغفـى– لِـمَ أفنـى – أى سـر"، ممـا يؤكـد سيطرة الحيرة علـى عاطفة الشاعر.

هكذا وصف شعراء "أبولو" عالم الحيوان، ونظروا نحـو ذلك الاتجاه فامتزجوا فى وصفهم بالقطط، والكلاب، والبقر، والجاموس، بل والخفاش، والضفادع.

ثانيًا: الطير:

عنى شعراء "أبولو" عناية كبيرة بوصف الطيور فـى شعرهم، فنراهـا محوّمات فى معظم شعرهم بين قصائد تفرد لها وبين قصائد يـأتى الطـير فـى ثناياها بغزارة وتدفق. ومما تجدر الإشارة إليه أنهم أكثروا من أنواع الطيـور التى ذكروها فى شعرهم بين مصرية وغير مصرية، وبمعنى آخر بين طيـور رأوها وأخرى لم يروها، بل سمعوا عنها بطريق الشعر المـترجم –وإن كـانوا قد أكثروا من الطيور المصرية– فوصفوا العصفور، والكروان، والحمامـة، واليمامـة، والبلبـل، والهدهـد. ووصفـوا البومــة، والغـراب، وأبـى قـردان، والقنابر، إضافة إلى الدواجن.

لم يصف شعراء "أبولو" هذه الطيور وصفا ظاهريًا وحسب، وإنما مزجوها بنفوسهم حتى غدوا جزءًا منها لا يتجزأ، أو غدت هي جزءًا منهم لا ينفصل، وأحيانًا يجعلون الطيور تتحدث بألسنتهم وتعبر عما يجيش بصدورهم، وأحيانًا أخرى يجعلون أنفسهم طيورًا، وقد حملوها رموزًا متعددة في أثناء تحويمهم بين أسرابها.

استمع شعراء "أبولو" إلى صوت الطائر المغرد، لكن هؤلاء الشعراء لم يتحدوا في استقبالهم هذه الأصوات؛ فمنهم من سمع الطير يشدو فشدا معه، ومنهم من أحسه فناح معه، وإن كان هؤلاء الشعراء -في معظمهم- يهتاجون بصوت الطير الشادي فيثير في نفوسهم حزنًا وألمًا وكآبة تعكس ما في نفوسهم من تلك الأحاسيس.

يأتي "أبو القاسم الشابي" على رأس شعراء "أبولو" في هيامهم بالطير وامتزاجهم بروحه. فهو يدعو الطائر بصاحبه ويطلب منه أن يشاركه حزنه وهمه ويسرى عنه هذا الحزن بالغناء الداعي إلى التفاؤل، فقد مل صوت الظلام وجلبة النواح. وبحال القلق النفسي التي اتسم بها شعراء الرومانسية يتراجع "الشابي"؛ فحياته ألفت لحن الأسى بين موت ومرض وفراق لم يعد يستمع إلى غير تلك الألحان الحزينة وكأنه يتلذذ بالألم والكآبة والحزن، حتى لا يشفى من مرض العصر الذي أصاب الرومانسيين:

كُفَّ عن تلك الأغاني الباسمهْ
أيها العصفورْ
فحياتي ألِفت لحنَ الأسى
من زمانٍ قد تقضَّى وعَسَى
أن يثيرَ الشَّدوُ في صمتِ الفؤادْ
أنَّةَ الأوتار[1]

---

(1) "أغاني الحياة"، "أغنية الأحزان"، ص ١٢٥، وقد قال هذه القصيدة في ٢٦ "أبريل" ١٩٢٧م، وانظر : ص ١٨٥، وقد قالها في ١٦ "يوليو" ١٩٢٨م.

ومن الطيور التى شغف بها "أبو شادى" طائر الكروان الذى يلجأ إليه الشاعر إذا لم يجد طريقا يوصله إلى الحبيب، فالكروان خير من يحس بما فى نفس الشاعر من جروح وآلام، فهو يستصرخ الكروان حتى يكون رسولا له عند الحبيب، وهو صاحبه الفنان الذى يمنح فنه بلا منّ ولا حبس، ثم يطلب من هذا الصديق الفنان "الكروان" أن يذهب إلى الحبيب ويسأله: لماذا لا يجيب الشاعر ؟ وهذا يعد امتدادًا لمناجاة الطائر التى وجدناها عند "أبى شادى":

بـا لله يـا كـروان تكفيـكَ أشجانى !
بـلِّغْ حبيبى الآن أنّـى لـه الفانى
لم يبقَ غيرُ الروحْ فى قلبىَ المجروحْ
مـن لى سـواه أبوحْ مهمـا تناسانى ؟
بـا لله يـا كـروان تكفيك أشجانى ![1]

هكذا كان "أبو شادى" شغوفا بالكروان ويأمن له ويطمئن على رسائله التى يحمله بها، وعلى الرغم من ذلك فإن "أبا شادى" لم يكن شعره فى وصف الكروان بغزارة شعر "عباس محمود العقاد" الذى خصص له معظم ديوانه "هدية الكروان"، فلا يخفى أن ثقافة "العقاد" كانت إنجليزية مثلما كانت ثقافة "أبى شادى"، وكلاهما تأثر بالشعر الإنجليزى وما كان به من اهتمام بالطير بصفة عامة والكروان بصفة خاصة.[2]

وعلى هذا فإن "العقاد" قد جانبه الصواب حينما قال فى مقدمة ديوانه "هدية الكروان": "من العجيب أنك لا تقرأ صدى للكروان فيما ينظم الشعراء المصريون على كثرة ما يسمع الكروان فى أجوائنا المصرية من شمال وجنوب"[3].

و"العقاد" حين اعتقد ذلك أغفل قصائد "أبى شادى" التى خصصها للكروان، إضافة إلى الأبيات الأخرى الكثيرة المتناثرة فى ثنايا شعر الطيور لدى شعراء "أبولو" .

---

[1] "زينب"، "الكروان الرسول"، ص ٣٤، وانظر "فوق العباب"، "رجوع الكروان"، ص ٩ ثم انظر السحرتى "أزهار الذكرى"، "لحن الكروان"، ص ١١٧.

[2] انظر د. عبد الحى دياب، "شاعرية العقاد فى ميزان النقد الحديث"، ص ٨١،٢٤١.

[3] العقاد، "هدية الكروان"، ص ٧

ومن الطيور التى هام شعراء "أبولو" بوصفها "اليمامة". أحسوا بصوتها العذب، فهاج فى نفوسهم ذكريات بعيدة وأحاسيس دفينة. فـ"السحرتى" يسمع فى صوتها صوت الملاك الرحيم، وشدو "اليمامة" يزيل الهم والكآبة، والشاعر يرى فى روح "اليمامة" رمزًا لوجود الله سبحانه وتعالى:

فى لونك العبقرىّ	معنى الوقارِ الصميمِ
فى صوتك الألمعىّ	صوتُ الملاكِ الرحيمِ
فى شدوك الشاعرىّ	زوالُ همٍّ مقيمِ
فى رُوحِك السمحِ نهوَى	رمزا لربٍّ عظيمِ ![1]

و"عبد العزيز عتيق" ينفعل "باليمامة" فيناجيها، ويستلهم منها الشعر، وهى بذلك الشدو الجميل تذهب عنه الملل، ثم ينفعل "عتيق" بصوت "اليمامة" فيصوغه أحرفا:

يا زينةَ الروضِ يا يمامهْ	يا مبعثَ الشعرِ والخيالْ
ألقاك والنفسُ فى ملالٍ	فيذهبُ الشدوُ بالملالْ
يا طيبَها لحظةً قذفنا	فى بحرِها عالم الضلال !
فابقى على الدهرِ، واطمئنى	فى صحبةِ الدوحِ والظلال
قتو قتو، قق قتو، قتو قق	دنيا منَ السِّحرِ والجمال ![2]

ونحن إذا نظرنا إلى ورقاء "السحرتى" رأيناه يستلهم التسلى ورفض البغض والضغينة مع سماعه شدو تلك الحمامة. واليوم الذى تغنى فيه الورقاء أسعد أيام الشاعر ويكفيه فى ذلك اليوم صحبة الصديق الطائر "الحمامة":

---

(١) "أزهار الذكرى"، "اليمامة"، ص ٨٧.

(٢) "أحلام النخيل"، "اليمامة"، ص ٥٦.

ويـــومٌ مـــن الأيــــام رقّ هــــواؤه

وغنّت بــه الورقــاءُ للأيـكِ والنبـتِ

وطابت بـــه نفـــسٌ وألقـت رداءهـــا

لأسـعدُ يـومٍ فابْغــــه خيفــةَ الفَوْتِ

ولا تبتئـــسْ لهفـــانٌ من وحشة النوَى

فإن أمانى المـــرء فـــى ذمــةِ البخـتِ

وإنّ الأمــانـــى الطيبـــاتِ مَـــلاذُه

شغافُ قلوبِ القادرينَ على الصمــتِ[1]

أما حمامة "محمود حسن إسماعيل" فهى تختلف كل الاختلاف عن حمائم شعراء "أبولو"، إذ جاءت رمزية لا يعنى بها تلك الحمائم الحقيقية، وإنما قصد بها نفسه وذاته. فنفسه حمامة مجهولة السرّ ليس لها معالم واضحة وليس لها جناح تطير به، ولا تغنى، ولا يشوقها الصباح، ولا تهيجها الجراح:

حطّتْ برَوْضى، ومــضَتْ، حمَامــةْ

مجهولة السرِّ، بـــلا علامــــــةْ

لـيــس لهــا كالطيرْ فى جناحها جناَحْ

ولا لها كالطير فـــى صفائهـــا، صُداحْ

ولا تـذوقُ الشّدْوَ إن عانقَهــا الصَّبــاحْ

ولا بُكاءَ اللحن، إن أنّتْ بها الجراحْ[2]

ومرة ثانية يتمثل المعادل الموضوعى فى هذه الحمامة العجيبة التى يرمز بها الشاعر إلى نفسه. فهى لا تستطيع أن تعبر عن مشاعرها مقهورة

---

[1] "أزهار الذكرى"، "سلوى"، ص ١١٢.

[2] "موسيقى من السر"، "موسيقى من الرمز"، ص ١٩٨٧.

إلى حد لا تستطيع معه أن تنوح، وعلى الرغم من ذلك فإنها لا تستطيع أن تفلت، وإنما عليها أن تصبر وتتجرع ذلك العذاب:

.. أسطورةٌ متهـورةٌ .. لا تعرف النّواحْ

ولا تطيـق نشْـوَةَ الإفْلات والسّـراحْ

مَسْحورةٌ فـي قَيْدها، مَسْعورةَ الريـاحْ

تشْرَبُ مـن ذُهـولها الغُدُوّ والرّوَاحْ ..

عجيبة تلك الحمامة التى لا تهدأ، لكنها دائمًا ما تلوم نفسها، وهى – أحيانًا– حمامة عنيفة كالإعصار وأخرى رقيقة هادئة تنظر الشط الجميل تخترق الأستار حتى تصل إلى الأسرار، وكل ذلك فى سبيل الوصول إلى الحقيقة. هكذا اضطربت نفس الشاعر:

تَـلَفّـتَـتْ .. وانْطـلقَـتْ حـوّامَـةْ

فـي كـلِّ رُوحٍ نفْسُهـا لـوّامـةْ

تـطـوفُ كـالإعصـار بالأغصـانِ

وتـجـذِبُ المـوْجَ إلى الشـطـآن ..

تُـمـزِّقُ الأسـتـارَ، وهـى هائمـةْ

وتـلْقُـطُ الأسـرارَ وهـى حـائمـةْ ..

وتَسْـحَـقُ الأيْـكَ علَـى غـمُـوضهِ

وتـسْـرقُ الأغْـلالَ مـن فـروضـهِ

لا هِـثةً، بـاحـثـةً عـن دَرْبهـا

لما حار الشاعر في أمر تلك الحمامة العجيبة راح يسألها من أنتِ ؟! :

سـألتُها وسِـرّهـا فـى خلَـدى

أدريــهِ ... لكـــنّـــى ســجــينُ الأبَــــدِ:

مَـــن أنـــتِ ؟ .. يا عجيـــبـــةَ الحضُـور ؟

وقد كانت هذه الحمامة عجيبة فى تصرفاتها، كانت كذلك غريبة فى إجابتها عن السؤال، فلم تجب بكلام وإنما أسرعت خارجة من بين ضلوع الشاعر، هربت وغابت عن عينه الحمامة:

.. فلم تكدْ تسمَعُ ..حتّى انْتَفَضَتْ

ومِنْ جنـانى، وكيانى، هَــرَبَتْ

لكنّها فى غفَــلاتِ الكــــلِّ

شــىْءُ .. ولا شــَىْءَ كظِلِّ الظّلِّ ! !

مما تقدم رأينا كيف كان شعراء مدرسة "أبولو" يشغفون بالطيور المغردة إلى حد جعلهم لا يرون منها غير أصواتها والنغمات العذبة التى تصدرها. وهم بذلك يشبهون شعراء الرومانسية فى الغرب الذين لم يكونوا يرون هذه الطيور غير نغمات خالصة وأصوات مجردة عن الأجسام.

وقد أكثروا -فى وصفهم هذه الطيور- من مناجاتهم طيورهم التى يسمونها أحيانًا بأسمائها، وأحيانًا أخرى يصفونها بوصفها طيورًا بغض النظر عن أسمائها أو أنواعها. ثم إنهم قد حمّلوا هذه الطيور -أحيانًا- رموزًا يرمون بها إلى خوالج تسكن أنفسهم.

وصف "أبو شادى" طائر الفلاح وصديقه "أبا قردان" الذى ناله من الأحزان ما نال الفلاح، حتى أصبحت طبعا فيه تلازمه وهو يستمرؤها. وهو دائم العمل يساعد الفلاح يخلصه من الضرر:

أهلاً "أبـوقــــردانْ"	**يــــا منقذَ الفـلاّحْ**
كِـلا كما قـــد هـــانْ	**واسـتمـرأ الأتـراحْ**
إنْ قـــــدَّروك الآنْ	**لم يَعرفـــوا قـَدْرهْ**
لمْ يَفهمـــوا الإنسانْ	**إنْ يفهمــوا غـيرَهْ**

تعيشُ بين الحقــولْ مســتأصلاً للضَّــرَرْ

بنـا قــرِ لا يَحــُــولْ وناظــر مِنْ شـرِرْ[1]

إن "أبا شادى" فى وصفه "أبا قردان" يربط بينه وبين الفلاح، ويصـور حركة الطائر الدائبة وراء الغذاء، وانتقاله هنا وهناك. لذلك كان من المناسب أن يتخير الشاعر وزنا شعريا يمتلىء حركـة وحيويـة. فاختـار نظـام المقطـع الذى تتغير فيه القافية كل بيتين وتتخذ فى الشطرين الأولين من كـل مقطـع – أب– وذلك ما أعطى الأبيات حركة تشبه حركة الطائر الذى لا يهدأ.

أما "محمود أبو الوفا" فإنه يصف "الطاووس" شكلا وروحا فى صـورة قصصية، فراح يحكى قصة هذا "الطـاووس" المغتر المتبـاهى بجمالـه، فـراح يزهو ويفخر معجبا، وأصبح لا يرى فيما حوله غـير المعجبين بجمـال ريشـه وطول ذيله.

اغتر "الطاووس" بجمالـه فدعـا الطيـور، فلبتـه عجلـى، وراح يخطب فيهم –مثلما يخطب الساسة– عن حاجتهم إلى الملبس والمأكل، وشـرع يعدهـم بطيب العيش الذى سيوفره للطيور المظلومـة فـى الكد يطلب لقمـة العيش، والهروب من الصائدين. ولن يتحقق هذا الأمن وتلك الرفاهية إلا بدولة تجمع الطيور يحكمها "الطاووس" نفسه:

قــالَ يــاقـــوم لمـاذا نلبــسُ العـيــشَ هـزالا ؟

نــعـدمُ الـقــوتَ إذا لمْ نــنـض للقوتِ الرِّحــالا

ولمــاذا الـطــيرُ دونَ الـ خلــقِ لا يــهــدأُ بــالا

كلُّ صـيــادٍ غـــرير طـلب الصَّيـدَ الحـــلالا

لم يجـــدْ أسهلَ مـــنّا كلَّمـــا جـــنَّ نبـالا

لــو لنـا مـــن دولـــةِ الأر ضيــنَ تحمينـــا رعـالا

لــولنــا مـــلكٌ لما هُنْـ ـنَا علــى الخلـقِ مـــآلا

[1] "فوق العباب"، "أبو قردان"، ص ١٦.

امنـحُونى الملكَ فيكـــم يــــا بنـــى قومـىَ حـالا

أعطكـم فـــى الأرض أمـلا كـًــا وآمــــالا طـــوالا

يعــرفُ الطـــيرُ جمـــيعًا أننــــــى أحلَـــى مثـالا

هل رأيتـــم مَثْلَ ريـــشـى يمــلأُ العيــــنَ جمــــالا

بايعُونـــــى بـايعُونـــى واحـــمــــدُوا ا لله تعــالَى[1]

لم يكن جواب الطيور التى استدعاها "الطاووس" غير الرفض لمقالته. فالملك لا يعتمد على الحسن والجمال، وإنما له تكاليف وأعباء ثقيلة لا يحملها إلا ذوو الهمم العالية والقدرات الفائقة:

وإذا الطـــــيرُ بصـوتٍ واحـــدٍ يهـــتـــفُ لا لا

وانـــبرَى فـرخٌ ضعيفٌ ناحـــلُ الريــش كلا لا

قـال يـــا هذا سمعْنـــا فاستمعْ مــــنّا مقـالا

هـــل تظـــنُّ الملكَ حسنًا أو ريـــاشًا تـــتلالاَ

إنّ للمـــــلكِ تـــكـاليـ ـفَ وأعبـــــاءً ثقالا

إنّ للمـــــلكِ مزايـــــا وسـجايـــا وخـــلالا

أيهـــا الطـــاووسُ إنّ الـ ـمــلكَ يحتاجُ نضـــالا

فـاسترحْ حتى ترَى ريـ ـشَك قـــد صـــار نصالا

و"أبو شادى" ينظر إلى الغراب نظرة تقترب من نظرة "محمـود حسن إسماعيل" فهو لا يتطير منه بل يدعوه إلى مصاحبته ومرافقته والتحـدث إليـه، ويدعوه حتى يستمتع بشجر الصنوبـر الذى يبتعد عنـه. و"أبـو شـادى" بهذه الدعوة يوحد بين عناصر الكون من إنسان وطير ونبات ويؤاخى بينهم:

---

[1] "شعرى"، "الطاووس"، ص ١٨.

عُدْ يا غُرابُ إلىَّ عَدْ لا تَخْشَنى | كلُّ الحنـــان لـــدىَّ لـــو حادثْتَنى
هذا الصنوبرُ كاذبٌ فى وَهمِهِمْ | أتراكَ أنــتَ مثيــلَهــم فــى فهمِهمْ
أخشيتَنى وخشيتَهُ أم أنَّ مـــا | تهــواه أنتَ مـــن الملاحةِ قــد سما
وأنا القنوعُ وأمـــةُ الغــربـــان | فــى ذوقــها جــازتْ مَـدَى الفنّـــان ؟
عُدْ يا غرابُ فللصّنوبـر دعــوةٌ | مثلــى وللغــرس المهفــهفِ لفــتــةٌ
فإذا أبيتَ صداقـــةَ الإنــســان | فــانظر إلى الشجرِ الصديقِ الحانى[1]

لم يكن غريبـا أن يُعنَـى شـعراء "أبولـو" بـالغراب الـذى ارتبط بالإلـه "أبولو" عند اليونانيين، وهؤلاء الشعراء يعرفون تلك الصلة جيدًا بينهمـا "ولقد أرسل "أبولو" الغراب ليبحث عن الماء، فلما أبطأ حلت عليـه اللعنـة الأبديـة، وهى أن يظل عطشان وهو يأكل التين الناضج"[2].

هكذا عُنى شـعراء "أبولـو" بـالطيور بأنواعهـا، سـواء أكـانت منزليـة كالدواجن أم حقلية تخدم الفلاح كـ"أبى قـردان"، أم طيـورًا توجـد حيثمـا يوجـد الجمال وتنتشر الرياض كالبلابل والعصـافير، حتـى تلـك الطيـور التـى يفـرق منها الإنسان ولا يتمنى النظر إليها، لكن شعراء "أبولـو" يعلمـون مـا فيهـا مـن أسرار، فيتمنون صحبة الغراب ويفلسفون حياة البومة.

ونحـن إذا نظرنـا إلـى عصفـور "الشـابى" وبلبلـه وبلبـل "أبـى شـــادى" وكروانه ويمامة "الهمشرى" وطيـور "محمـود حسن إسـماعيل" الرقيقـة، تـأكد لدينـا الأثـر الغربـى الرومانسـى إلـى جـانب أثـر "خليل مطـران"، وخصوصًـا كـروان "كيتـس" وعصفـور "وردزورث" وقـبّرة "شـلى" وعصفـورة "مطــران" المغتربة. لكن هذا الأمر لا يمكن أن يطلق هكذا على عواهنـه، فـإذا اشـتمت رائحة الشعر الإنجليزى فى قصائد شعراء "أبولو"، فـإن الثـابت أنهـا ممتزجـة بنفوس هؤلاء الشعراء مع مواكبة شغفهم العام بمظاهر الطبيعة والريـف. فقد

---

[1] "فوق العباب"، "الصنوبر الكاذب"، ص ١٠٢.

[2] فوزى العنتيل، "الغراب فى التراث الشعبى الإنسانى"، مجلـة "المجلـة"، ع٦٩، "أكتوبـر" ١٩٦٢م، ص ٦٦.

كانوا يتمثلون هذا الشعر الغربى أكثر مما يترجمونه[1]، كما كانوا يصنعون ذلك مع شعر "مطران".

ثالثًا : الحشرات والزواحف :

إذا كان شعراء "أبولو" قد وصفوا -من بين عناصر الطبيعة الحية- الحيوان والطيور، فإنهم قد وصفوا كذلك الحشرات التى أكثروا من وصفها، فذكروها طائرة فى الجو، وراقدة فى التراب. ويضاف إلى ذلك الزواحف وخصوصًا الأفعى التى جاءت عند شعراء "أبولو" محملة بإشارات رمزية دائمًا. فقد وردت الأفعى عند كل من "أبى شادى" و"الشابى" و"محمود حسن إسماعيل" وفى هذه المواضع كلها تحمل برموز، ومن ثم يمكن تفسير هذه القصائد على أساس أنّ الأفعى بها معادل موضوعى لشىء يريد أن يتناوله الشاعر.

وصف شعراء "أبولو" الحشرات، سواء أكانت طائرة فى الجو، أم زاحفة فوق الثرى. ومن الحشرات الطائرة التى أكثر شعراء "أبولو" من الحديث عنها "الفراشة" التى هام بها "إبراهيم ناجى" و"على محمود طه" و"محمود حسن إسماعيل" و"أبو شادى" وغيرهم.

يمزج "ناجى" نفسه بتلك "الفراشة"، ويحس بإحساسها، وهى تراه مثلما يراها. فالشاعر هو الضوء الذى يبدو لها من خلال الظلام تنجذب إليه، ويهبها الحياة فتسعد بين ذراعيه :

أجلْ ! يعلم الحبُّ أنى لظَاهُ ... وتدرى الفراشةُ أنِّى اللهبْ

وأنى بدوتُ لها فى الظلامِ ... فرفَّت بأجنحةٍ تضطربْ

وبين ذراعىَّ سرُّ الحياةِ ... وفى ناظرىَّ بريقُ الشُّهُبْ

دنت خطوة ثم عادت إلىّ ... مجاهِلها من خفىِّ الحجُبْ !

وشتَّان بين السنا والظلا ... مِ لعابدةٍ للِسنا عن كثبْ ![2]

---

[1] انظر د. جيهان صفوت، "شلى فى الأدب العربى فى مصر"، ص ٢٤٩،٢٥٠.

[2] "وراء الغمام"، "الفراشة"، ص ٩٠.

يناديها ويتحدث إليها وكأنها حبيبة يرنو إليها، وهى عنده لن تجد إلا قلبًا يتوق إلى لقائها. والشاعر على استعداد أن يمتزج بها ولو كانت نتيجة هذا الامتزاج الاحتراق:

فراشة روحى تعالىْ وثوبًا ستلقين قلبًا إليكِ يثبْ

إذا ما امتزجنا احترقْنا معًا ونلنا الخلود بهذا العطَبْ !!

إن فكرة الاحتراق التى تظهر فى شعر "ناجى" عندما يتحدث عن الفراشات مستلهمة من الرومانسيين الغربيين، وخصوصًا الشاعر الألمانى "جوته" الذى برزت عنده هذه النزعة فى مثل قوله:

وأنا أثنِى على الحيِّ الذى

حنَّ للموتِ بأحضان اللهيب

فالشاعر فى هذا يعنى الفراش بقوله "الحى". وقد فسر ذلك د. "عبد الغفار مكاوى" الذى ترجم هذه القصيدة للشاعر الألمانى "جوته" بقوله: "هذا الحى الذى يحن للموت فى أحضان اللهيب، من عساه يكون غير الفراشة التى تجذبها النار فتحرق فيها؟ ومن عساها تكون هذه الفراشة إن لم تكن هى النفس التى تحترق بالحب، ولابد أن تحترق إذا كان حبها عميقًا وصادقًا" ؟[1]

إن هذا الموقف الذى وقفه "محمود حسن إسماعيل" من الفراشة -هو وغيره من شعراء "أبولو" - يذكرنا بشعراء الرومانسية فى الغرب. فشعراء "أبولو" يهيمون بالتشخيص ويحملون الأشياء مشاعرهم وأفكارهم الذاتية، فيصادقون مظاهر الطبيعة ويجعلونها أشخاصًا تشاركهم عواطفهم وأحاسيسهم. وهذا -كما سبق- يذكرنا بالرومانسيين الذين يطلعون علينا بصور "تمثل مشاعر وأفكارا ذاتية، إذ يخلط الرومانتيكيون مشاعرهم بالصور الشعرية فيناظرون بين الطبيعة وحالاتهم النفسية ويرون فى الأشياء أشخاصًا تفكر وتأسى وتشاركهم عواطفهم وينفرون من المناظر الطبيعية التى تبدو كأنها لا تشاركهم شعورهم، وفى أشعارهم تبدو ذاتهم محور تصويرهم".[2]

---

(1) د. عبد الغفار مكاوى، "جوته وقصيدة من الديوان الشرقى"، مجلة "العربى" ،ع ٣١٠ "أكتوبر" ١٩٨٤م، ص ٣٩.

(2) د. محمد غنيمى هلال، "النقد الأدبى الحديث"، ص ٣٩٢.

تصور "أبو شادى" "الصرصور" فى معركة بينه وبين امرأة اقتحم عليها وحدتها، فراحت تصارعه وسلاحها فى ذلك الماء الساخن، لكن "الصرصور" لم يسلم فطار نحوها، وفى الوقت نفسه طار "صرصور" آخر نحو النافذة فلم تجد سلاحا بعد ذلك غير الصراخ. والشاعر يستعين بالقصة الشعرية القصيرة التى تصور لحظة المعركة بين "الصرصور" وتلك المرأة:

خافتْ منَ الصرصور حتْ	ـتَى أقسمتْ ألاّ يعيش
فتشجَّعتْ وأتتْ بماَ	ء ساخن يقضى عليهِ
ورمتْه عن بعدٍ عليْـ	ـهِ بفرحةٍ للانتقام
وبحسِّ منْ يقضِى على	خصمٍ لدودٍ مجرمٍ
لكنه فى وثبةٍ	قد طار نحوَ قميصِها
وإذا بآخرَ وقتها	قد طار نحو النافذة
ثم استطالَ رجوعُه	وسقوطُه فورا عليها
فمضت تصيحُ وكلُّها	هلعٌ منَ الخصمَين[1]

إذا كان "أبو شادى" قد صور قصة "الصرصور" فى شكل قصة شعرية قصيرة، فإنه لم يلزم نفسه بقافية موحّدة، بل نظم قصته على هيئة الشعر المرسل الذى لا يلتزم بحرف روى. فالشاعر أطلق قوافيه ولم يكرر أحرف الروى ليتلاءم موضوع قصيدته مع موسيقى شعره. فالتحرر من القافية يشترك فى الانطلاق مع حركة المعركة التى دارت فى موضوع القصيدة.

وقد وصف "محمود حسن إسماعيل" من بين الزواحف الديدان. وقد ورد ذلك عنده فى موضعين؛ أحدهما فى ديوان "هكذا أغنى" والآخر فى ديوان "نهر الحقيقة". ففى قصيدة "هكذا قالت دودة القبر" يحمل الشاعر تلك الدودة الصغيرة حكمة عظيمة. فهى تقارن بين ما يحدث لديها فى ظلمة القبر وما كان يجرى فوق سطح الأرض. فالدودة تنهل الرضاب من شفاه الغيد، وترى حياة الصيد قد عفرت بالتراب وتلك حقيقة الدنيا. فمهما علت الممالك وارتقت الملوك فإنه لا مهرب من العيش فى مملكة تلك الدودة نهاية للحياة فى القبر:

---

[1] "الشفق الباكى"، "الصرصور"، ص ١١٠٠.

أنـا فـى ظلمـة قبْرى	أرْتوى مـن كـلّ خمر ...
من رُضابٍ فـى شـفاهِ الْـ	غيدِ كم أشْقـى بسِحْـر !
وسرابٍ فـى جبـاهِ الصْـ	صيدِ كـم أغـرَى بكبْـر !
كم ملُوكٍ دَانَـتْ الـدُّنْـ	يَا لهـم، ذَلّـُو لأمْـرى
وَعُـروشٍ رصعَـتْ تيـ	جَانَهـا .. حَلْيًا لصَخْـرى
وَسَوَسَـاتُ الـدُّرِّ فـيها	كـُنَّ أنغـامـى وشِـعـرى [1]

الخلاصة أن شعراء "أبولو" قد وصفوا الطبيعة الحية فى شعرهم، بل هاموا بمظاهرها هياما جعلنا نبصر الحيوان والطير والحشرات حيثما تجولنا بين أبيات قصائدهم التى تملأ دواوينهم الكثيرة مفردة لأحد موضوعات الطبيعة الحية وغير مفردة. ومن ثم وصفوا الحيوان ماشيا أو طائرا ويصفون الطير محلقا فى السماء وفى عوالم الخيال.

وقد وصف شعراء "أبولو" الطيور الحوامة فى السماء ممتزجين بها متوحدين معها، يهيمون فى ذلك بأصواتها، إذ تبدو هذه الطيور -خصوصا المغردة- نغما خالصا، متأثرين فى ذلك بشعراء الغرب الرومانسيين من ناحية، وبالشاعر "خليل مطران" من ناحية أخرى.

وقد وصف شعراء "أبولو" الحشرات التى لا تلفت أنظار كثير من الناس، وهم- فى ذلك - لا يكتفون بمجرد الوصف الظاهرى من خارج العنصر الطبعى، وإنما يمتزجون بالطبيعة، ويتوحدون معها، حتى يبدو هذا الكائن الحى كأنه الشاعر نفسه، أو كأن الشاعر يبدو ذائبا فى ذلك الكائن الحى فى دمه وأعصابه وروحه التى دائما يتعامل معها شعراء "أبولو" على أنها روح طاهرة سامية تستحق أن يلجأ إليها الشاعر مبتعدا عن عالم الإنسان، حيث لم يرَ فيه الشاعر إلا الجحود والإنكار والظلم والاضطهاد واليأس من الإصلاح.

---

[1] "هكذا أغنى"، "هكذا قالت دودة القبر"، ص ٤٣٧، وانظر "نهر الحقيقة"، "الوهج والديدان"، ص ١٨٣٣.

الباب الثانى

التشكيلات الجمالية

إن شعر الطبيعة عند شعراء "أبولو" لا يختلف كثيرًا عن سائر شعرهم على اختلاف أغراضه و تنوع موضوعاته . فشعر الطبيعة عند هؤلاء الشعراء يمتزج بذلك الإطار العام الذى يحكم دوران معانيهم داخل سياج واحد . و لعل أهم ما يميز شعر هذه المدرسة الجدة فى أسلوب التناول والتحديث فى الصياغة . و قد تأثروا فى ذلك التجديد بشعراء الغرب الرومانسيين، وشعراء العرب المحدثين الذين يأتى على رأسهم الشاعر المجدد " خليل مطران "، الذى ابتكر تعبيرات جديدة تثرى فن الشعر الحديث " لا يلتزم الشاعر فيها الصياغة العربية التقليدية وأنواع المحسنات البديعية التى تقيده ، وإنما تبدو الصياغة وقد تحررت و اتسمت بالوحدة و الطلاقة التعبيرية . و فى هذه الصياغة نجد الألفاظ الشعرية الجديدة فى استعمالها كما نجد الصور والمعانى الشعرية المبتكرة . أما من ناحية الألفاظ فالشاعر يختار منها ما يناسب الموضوع ، ففى القصائد الرومانسية نجد الكلمات الهادئة الموحية بنبراتها الحالمة التى تضفى على التعبير جمالاً وروحانية"[1].

يظهر هذا الاتجاه الجديد بجلاء فى مباحث الصياغة الشعرية المختلفة، فنجدهم يعنون بالأسطورة فى شعرهم يستوحونها من الإغريق واليونان، إضافة إلى تلك الأساطير الفرعونية التى نقلوها إلى شعرهم، أو أفادوا منها بوصفها صالحة لمادة هذا الشعر. ويظهر ذلك فى صورهم الشعرية التى تظهر فيها الأساطير والتعبيرات الرمزية، غير أن الاتجاه الرومانسى يبدو بقوة فى تلك الصور إلى جانب الاتجاه الرمزى الذى هاموا منه بتراسل الحواس .

وقد يظهر عند هؤلاء الشعراء التعاطف مع مظاهر الطبيعة والامتزاج بها، فجاءت الصورة عندهم كلية وجزئية تعتمد على تجسيم المجرد وتشخيص عناصر الطبيعة وهاموا بالتجريد أحيانًا، غير أن التشخيص يعد الرئيس من بين هذه الصور.

وقد ظهر -عندهم- ما سماه د. "محمد مندور" الأدب المهموس" الذى يقترب من الصدق ويبتعد عن الكذب وهو أدب يحس قبله المتلقى بالألفة، وكأن الشاعر قد قرض معانيه من أجل كل متلقٍّ على حدته. وأكبر الظن أن الكذب فى التهامس أقل بكثير منه فى الجهر[2].

---

[1] د. سعيد حسين منصور، " التجديد فى شعر خليل مطران "، ص ٣٩٨، ٣٩٩ .

[2] انظر، د. محمد مندور، "فى الميزان الجديد"، دار نهضة "مصر"، ١٩٧٣م، ص ٦٩،٥.

وقد ساعد هؤلاء الشعراء على ذلك أن صورهم الشعرية وتعبيراتهم الفنية كانت تقوم على الخلق الذاتى ممتزجة بالحس المرهف والتجربة الشعرية العميقة والوجدان الملتهب بالحب.

وقد ظهر عند هؤلاء الشعراء من مدرسة "أبولو" ما يسمى بنظرية "التحليق الشعرى"، إذ لم يقفوا بالشعر عند حد المعانى السطحية أو الطلاء اللامع للأشياء دون التعمق فى دواخلها والتحويم فى أجوانها الفسيحة، وغاصوا وراء هذه الأشياء يبحثون عن حقائقها وجواهرها فى أغوارها البعيدة معتمدين فى ذلك بالدرجة الأولى على الخيال الذى كان يقترب فى معظمه من الخيال الرومانسى، ومن ثم كانت كثرة من تشبيهات شعراء "أبولو" ومجازاتهم ذات طبيعة مزدوجة بين الخيال والوجدان، حيث لا يستطيع القارىء أن يفصل بين وجدانهم والخيال الذى يغلفه هذا الوجدان، ثم صبوا ذلك كله فى قوالب لفظية حرصوا فيها على أن تكون مما خفَّ جرسه على السمع وجلّ تأثيره على القلب بغير تعقيد و تقعّر. فكادت ألفاظهم تقترب مما يتحدث به الناس فى حياتهم اليومية هائمين هيامًا شديدًا بالألفاظ التى تدل على الطبيعة والمستنبطة من عناصرها، ويعد هذا من أهم ما يميز معجم شعراء "أبولو"، كل أولئك فى محيط أوزان الشعر التقليدية أحيانا وأوزان جديدة أحيانا أخرى.

لذلك قسمت هذا الباب إلى ثلاثة فصول؛ يتناول الأول الصورة الشعرية، والرمز وأثره فى تشكيلاتهم الجمالية. والثانى أتعرض فيه للمعجم الشعرى الذى ميز قصيدة الطبيعة لدى شعراء "أبولو" إضافة إلى الأطر الموسيقية والقوالب الوزنية التى صبوا فيها ألفاظهم ومعانيهم وصورهم الشعرية. والثالث أتناول فيه وحدة القصيدة التى جمع فيها شعراء "أبولو" خلاصة التجارب النقدية السابقة عليهم عند شعراء "الديوان" و"خليل مطران" و"شعراء المهجر" إضافة إلى ما حصلوا عليه من ثقافتهم الأجنبية؛ إنجليزية وفرنسية، مطبقا ذلك على بعض قصائدهم التى تظهر فيها هذه الوحدة.

الفصل الأول :

الصورة والرمز

أولاً : الصـورة :

لم يكن شعراء "أبولو" -فى معظمهم- يشكلون بنيات قصائدهم بجمل تقريرية، وإنما وجدناهم يستعينون فى ذلك بـالصور البلاغيـة ومـا عداهـا مـن وسـائل الرمـز وطرائـق المجـاز معتمديـن فـى ذلـك علـى تجسـيم المعنـوى وتشخيصه أحيانا، وأحيانـا أخـرى يعتمـدون علـى تجريـد المـادى المحسـوس. وقد كان شعراء " أبولو" فى تلك الطريقة التعبيرية بالصورة متأثرين بالمدرسة الإنجليزية الرومانسية على وجه الخصوص.

وتجدر الإشارة إلى أن الكلاسيكيين كانوا قد أهملوا الخيال فى أعمالهم الأدبية، ولم يعبأوا بالدور الخطير الذى يقوم به الخيـال مؤثـرًا علـى الصـورة الشعرية. وقد كانوا يؤثرون فى ذلك اعتماد الصورة على الوضوح والحقـائق والنظام. وقد استمرت الحال على هذه الشاكلة حتى قامت الثورة الرومانسية فنحت العقل جانبا وأعلت من شأن العاطفة والخيال.

وليس من شك فى أن شاعر الرومانسية وناقدها "كولـردج" قـد وصـل بنظريـة الخيـال إلـى الغايـة بحديثـه عـن الخيـال الأولـى The primary imagination والخيـال الثـانوىThe secondary imagination، وقـد كـان الخيال -عنده- قوة سحرية، وهو دائما مصحوب بالوعى مع وجود مزج بيـن الفنـان والمعطيـات الخارجيـة. إن "الخيـال الشـعرى عند "كولـردج" إذن قـوة سحرية وتركيبة تعمل مع الإرادة الواعية، فهو مصحـوب دائما بـالوعى، وفـى داخله يتم التوحُّد بين الفنان وبين المعطيات الخارجية، وعن طريق تجميع هذه المستوعبات والمشاعر يعمل الخيال على خلق بناء خيالى متكامل"[1].

وقد كان الخيال يمثل عند شعراء الرومانسية فى الغرب -وكذلك عنـد شعراء "أبولو"- أساس عملية الخلق، وقـد اعتقـد الرومانسـيون الغربيـون " أن الخيال منبع الطاقة الروحية وأن الشـاعر حيـن يمـارس هـذا النشـاط الروحـى يشارك فى نشاط إلهى"[2] .

---

[1] د. السعيد الورقى، "لغة الشـعر العربـى الحديث مقوماتها الفنيـة وطاقاتهـا الإبداعيـة "، ص ٩٠، وانظـر نـص كولـردج فـى الخيـال الأولـى والخيـال الثـانوى، "النظريـة الرومانتيكيـة فـى الشـعر سـيرة أدبيـة لكولـردج"، ترجمـة د. عبـد الحكيـم حسـان، دار المعارف، بمصر ١٩٧٠م، ص ٢٤٠.

[2] د. مصطفى ناصف، "الصورة الأدبية"، ص ٢٢.

وقد كان اهتمام شعراء الرومانسية بالخيال نابعًا عن اهتمامهم بالأمور الروحية، وكانوا يعتقدون أن سيُمْكِنُهم إدراكها معتمدين على الخيال والبصيرة الملهمة "وهذا البحث عن العالم الخفى هو الذى أيقظ إلهام الرومانسيين وجعل منهم شعراء. وتأتى قوة عملهم من القوى المحركة لرغباتهم فى إدراك تلك الحقائق المطلقة من جهة، ومن تساميهم عندما يرون أنهم قد كشفوا أسرارها"[١].

وقد كانت الصورة عند شعراء مدرسة "أبولو" تستمد حياتها ورونقها من مظاهر الطبيعة حولهم، فتظهر معظم قصائدهم معتمدة على الأزهار والأشجار تملأ الحقول والرياض، وهذا عينه ما كان يصنعه أستاذهم "خليل مطران" الذى نجد عنده "كثرة التشبيه بالنبات حتى أصبح ذلك من أبرز خصائص صياغته من ناحية الأخيلة التفسيرية أو التصويرية، التى تشمل التشبيهات والاستعارات والكنايات. والواقع أن تأثره بالرومانسية هو الذى دفعه إلى هذه التشبيهات التى ورد فيها ذكر النباتات بأنواعها وأشكالها"[٢].

لم يقف شعراء "أبولو" عند هذا الحد فى صورهم المستوحاة من مظاهر الطبيعة، بل نرى البحر يفرض نفسه على صورهم الشعرية بما فيه من ماء واتساع وزورق وشراع وقاع عميق الأغوار وأمواج هائجة وهدير صاخب، وظهرت لديهم الصحراء بما فيها من صخور ورمال وجبال ذات كهوف وقيعان، إضافة إلى العالم الكونى العلوى بما فيه من قمر ونجوم وشمس وكواكب وما يغلفه من ليل ومساء وفجر وصباح وضياء وأنوار.

وشعراء "أبولو" فى ذلك كله يحملون صورهم الإحساس الذاتى الذى ينبع من خلال أنفسهم ومشاعرهم.

وخصائص الصورة عند شعراء "أبولو" على هذه الشاكلة تقترب من مثيلتها عند شعراء الإنجليز الرومانسيين، فنجدها تقترب من صور "شلى" الأثيرية المتداخلة، أو صور "كيتس" الحية المستمدة من مظاهر الطبيعة المحسوسة، أو صور "كولردج" التى تستمد من عالم اللاوعى، أو صور

---

[١] سير موريس بورا، "الخيال الرومانسى"، ص ١٥، وانظر ص ٣٣١، وانظر المسيرى وزيد، "الرومانتيكية فى الأدب الانجليزى"، ص ٧٥.

[٢] د. سعيد حسين منصور، "التجديد فى شعر خليل مطران"، ص ٤٠٩.

"وردزورث" التى يشع منها النور الإلهى ويخيم عليها جو دينى، وصور "بليك" التى ترتقى إلى مستوى الرمز.

وعلى الرغم من ذلك فإن شعراء "أبولو" قد أكثروا فى شعرهم من الصور التقليدية الموروثة، معتمدين فى تشكيلها على الأنماط القديمة للصور البيانية كالتشبيه والاستعارة وغير ذلك.

صور البيان الجزئية :

اعتمد شعراء "أبولو" فى بعض صورهم على الطريقة التعبيرية التقليدية، حيث تظهر عندهم أنواع الصور القديمة والتشبيهات، فظهرت عندهم الألوان البيانية الموروثة كالتشبيه والاستعارة. وكان هؤلاء الشعراء يندفعون إلى استقصاء صورهم معتمدين على التشبيه والاستعارة بأنواعها المختلفة، لكن شعراء " أبولو" فى صياغتهم هذه الصور يختلفون إلى حد كبير عن الشعراء التقليديين.

إذا كان كل من الشرح و"التزيين" أهم ما يلخص وظيفة الصور التقليدية وخصائصها، فإن "التعبير" يعد أهم ما يمثل خصائص الصورة الرومانسية التى غلبت على شعر مدرسة "أبولو"؛ فهؤلاء الشعراء لا يقفون عند حد الصور التقريرية المباشرة، لكنهم يصبون فيها تجاربهم ورؤاهم[1].

ومن أمثلة التشبيه قول "أبى شادى" من قصيدته "قبّرة":

أحببتُ عمرى الرَّوضَ حتى أصبحتْ رُوحى مثالَ الروضِ فى أوزانِه

فحياتُه شعرٌ وصورة مهجتى شعرٌ وأصفى الشعر من ألوانه[2]

يصور الشاعر مدى ارتباطه وحبه المتجه ناحية الروض حتى تلاقت مهجة الشاعر مع جمال روعته. ففى هذين البيتين يأتى الشاعر بنوعين مختلفين من التشبيه؛ أولهما التشبيه المفصل فى قوله "أصبحت روحى مثال الروض فى أوزانه" فقد شبه روحه – المشبه – بالروض – المشبه به –

---

[1] انظر : د. نعيم اليافى، "تطور الصورة الفنية فى الشعر العربى الحديث"، ص ٩٩، وانظر، د. طلعت عبد العزيز أبو العزم، "الرؤية الرومانسية للمصير الإنسانى لدى الشاعر العربى الحديث"، ص ٣٢٧.

[2] "الشعلة"، "قبرى"، ص ١٣٥.

وربط بينهما بأداة التشبيه – مثال – ثم حرص على أن يأتى بوجه الشبه – فى أوزانه – الذى يربط بين روحه والطبيعة المتمثلة فى الروض.

وفى البيت الثانى يأتى بنوع آخر من الصور البيانية وهو التشبيه البليغ الذى يحذف منه وجه الشبه وأداة التشبيه ولا يبقى غير المشبه – حياته وصورة مهجتى – والمشبه به – شعر – للمتلقى أن يتخيل وجه الشبه بين حياة الروض وصورة مهجة الشاعر من ناحية، والشعر من ناحية أخرى. فقد يكون هذا الشبه فى الرقة والعذوبة، أو النغم الجميل، أو الشفافية والحساسية المرهفة .. إلخ.

وفى القصيدة نفسها يأتى الشاعر بصورة بيانية ثالثة من ألوان التشبيه فى قوله:

والشمسُ ترأفُ بالأشعةِ فوقه كالأُمِّ تلثم طفلَها ببنانه

ففى البيت تشبيه تمثيلى، يقع المشبه فى الشطر الأول – الشمس – ويحتضن الشطر الثانى المشبه به – الأم تلثم طفلها – لكن الشاعر لا يشبه الشمس بالأم مطلقا، فرأفة الشمس بالأشعة تشبه حال الأم حين تلثم طفلها وتحنو عليه.

إن هذه الصورة التى صاغها "أبو شادى" تتناسب إلى حد بعيد مع حاله التى دفعته دفعا إلى تمنيه الذهاب إلى القبر حيث تحنو عليه جميع المخلوقات هروبا من عالمه المادى الذى جفاه فيه الناس، فحنوّ القبر على الشاعر وبعده عن الناس يلتقى مع حنوّ الشمس على شعاعها كما تحنو الأم على وليدها. فالشاعر بذلك يعبر بالصورة عما يجيش بصدره.

ومن أمثلة التشبيه عند " على محمود طه " قوله فى قصيدته " صخرة الملتقى " :

لم أجدْ لى فى واحة العيش ظِلاً أو غديرًا يَبُلُّ حَرَّ لهاتى.

***

أنا فـــوق المحيطِ كالطائر التا ئهِ يعلو موائجَ اللجَّاتِ[1]

---

[1] " الملاح التائه "، ص ٦٨،٦٩.

فالشاعر يصور الطمأنينة والسكون فى الحياة بالواحة الظليلة التى يركن إليها وتيفيأ ظلها، ثم يشبه نفسه بالطائر التائه فوق بحار الحياة المائجة، مما يصور تيهه فى الحياة وتجواله فى صحرائها.

ومن أمثلة التشبيه عند "محمود حسن إسماعيل" الذى يبدو فيه التجريد واضحًا قوله فى قصيدته " أنت دير الهوى وشعرى صلاة " متحدثًا إلى السحابة :

أَقْبِلى كالصَّلاةِ رَقْرقها النُّسْـ ـكُ بمحرابِ عابدٍ مُتَبَتِّلْ[1]

فالشاعر فى هذه القصيدة يتحدث إلى السحابة مشبها إياها بالصلاة الرقيقة فى محراب عابد متبتل، فهو يجعل السحابة هنا - وهى الشىء المادى المحسوس - صلاة خالصة فينقلها من صورتها المادية إلى صورة مجردة. ولا يخفى ما فى الصورة من سيطرة الروح الصوفية والنسك الذى يبحث عنه الشاعر فى جميع عناصر الطبيعة.

ومن أمثلة التشبيه التمثيلى فى شعره قوله فى قصيدته " كنز الذهب الأبيض " من ديوانه "أغانى الكوخ" :

لثَمتْ خدَّ الضُّحى، وابتسمتْ كابتسام الطفل فى عهدِ الرضاعْ

وبدتْ صفراء تحكـــى غـادةً ذبلتْ نضْرَتُها يــــومَ الودَاعْ[2]

فالشاعر يصور زهرة القطن وهى تلثم خد الضحى بطفل رضيع يبتسم. ثم يشبهها بعد ذلك فى البيت الثانى بلونها الأصفر - الذى يشبه الذهب - بغادة اصفرَّ لونها وشحب وجهها عند ساعة الوداع، ولا يخفى ما فى هذا التشبيه من تنافر الأثر النفسى مع الصورة الأصلية ؛ فشحوب وجه الغادة يصحب بلحظة الوداع والفراق وهو موقف حزين مؤلم، أما زهرة القطن فصفرتها بهجة وبهاء، وابتسام الطفل يمتلئ رقة ووداعة، وهذا ينتفى مع اللون الأصفر الذى يعبر عن الشحوب والذبول.

ومن أمثلة الاستعارة عند " الهمشرى " قوله فى قصيدته " العودة ١ ":

---

[1] " هكذا أغنى "، ص٢٥٧.

[2] " أغانى الكوخ "، ص٢٣.

لقــــد رنّقتْ عيـنُ النهارِ وأسدلتْ

ضفائرَها فــــوقَ المروجِ الدياجرُ

وقد خرج الخُفّاش يهمسُ في الدُجـى

ودَبّتْ علــــى الشطِّ الهوامُ النـوافرُ

وطارت مــــن الـجُمّيـزِ تصرخُ بومةٌ

على صوتِ هِرٍّ في الدجى يتشاجرُ[1]

فالشاعر فى هذه الأبيات يشخص النهار فيجعله إنسانا يرنق بعينه، ويجعل الدياجر فتاة تنشر ضفائرها فوق المروج، والخفاش إنسانًا يهمس والهر يتشاجر مع أقرانه.

والشاعر فى ذلك كله يعتمد على الاستعارة المكنية يحذف فيها المشبه به، ويأتى بصفة ملازمة من صفاته وهى العين فى صورة النهار والضفائر فى صورة الدياجر، والهمس فى صورة الخفاش والتشاجر فى صورة الهر.

ومن أمثلة الاستعارة عند "محمود حسن إسماعيل" تشخيصه النجم والحيوانات المحيطة بالفلاح ويصورها أصدقاء له تؤنس وحدته فى الليل وذلك فى قصيدته " الكوخ":

سُمّارُهُ فى الليل أنعامُهُ   والنَّجم، والنابح، والخائرُ[2]

فالشاعر فى هذه الصورة يشخص الأنعام المحيطة بالفلاح، كالثور الذى يرمز به للفلاح أحيانا. ومن عناصر الطبيعة المشخصة هنا على هيئة استعارة النجم فى السماء والكلب إلى جانب الفلاح، والثور، كل أولئك يؤنس وحدة الفلاح التى تلفه فى الليل بين أحضان كوخه الفقير.

ومن ذلك قوله فى قصيدته " عند زهرة الفول " يصور النخل :

وقـــدودَ النخيل قاماتِ غيدٍ   ساكراتٍ مــن خمرة الطَّل مُيَّدْ

---

[1] ديوان" الهمشرى "، ص ١٨٧، ١٨٨

[2] " أغانى الكوخ "، ص ١٦.

خفقتْ حولها الدَوالى فريعَتْ وتأسَّـــتْ على الأســـير المقيَّدْ[1] .

فهو فى هذين البيتين يصور النخل فتيات غيدًا جميلات وقد أسكرهن خمر الطل فرحن يتمايلن يمنـة ويسـرة، ويقـابل هـذه الصـورة صـورة أخـرى حزينة آسية هى صورة السواقى الباكية التى راعها أسر الثور المقيد فى دائرة دورانه ينتهى إلى حيث بدأ، وهو بذلك يشـبه الفـلاح الـذى يرهـق بـالعمل فـى الحقول مسلوب الإرادة.

ومن ذلك قوله فى قصيدته " أحزان الغروب " محاولا إسباغ مـا فـى نفسه على مظاهر الطبيعة كى تحزن معه على ما يرسف فيه الفلاح مـن ظلـم وحزن وألم :

ماتَ النَّهارُ و هذى الشمس جازعةٌ عليه تخطِرُ فى دامى الجلابيبِ[2]

وقد كان هذا البيت مطلع قصيدة مـن وحـى أمسـية حزينـة لفـت نفس الشاعر فى قريتـه "النخيلـة" علـى ضفـة النيـل فـى أعـالى الصعيـد. فالشـاعر يستعير الموت للنهار والجزع للشمس ولون الدم لذلك الجلباب الذى يصور به شعاع الشمس وقت الغروب، مما يعمق إحساسـه بـالحزن والأسـى علـى حـال الفلاح الكئيبة وقريته المغبونة.

ومـن ذلـك قولـه فـى قصيدتـه " وطـن الفـأس " يصـور هـذه العلاقـة الروحية العظيمة بين الفلاح وزرعه يقول :

كم صبَا السُّنْبلُ الحبيبُ إليه ساكبـا بيـــن راحـيـهِ قُبُلاتهْ

وهفَتْ نَوْرةٌ مـن الفُول بيْضا ءُ كَطـيْف الإيمان فى صلواتهْ

عشـقَ الـزهـرُ كفَّهُ فتمنَّى خُلْدَ أطرافِها على ورَقَاتِهْ ![3]

فالشاعر يستعير للسنبل القبلات التى تعبر عن الحب والشوق والرغبة الدائمة فى الوصال، كما يعبر عن ذلك – كذلك – بأن زهرة الفول تهفـو إلـى وصـال هذا الحبيب. والشـاعر فـى ذلـك يجـرد صـورة النـور والزهـر وكأنـه

---

[1] " أغانى الكوخ "، صـ٧٨.

[2] المصدر السابق، صـ١١٧.

[3] " هكذا أغنى "، ص ٤٠٠.

طيف من إيمان الفلاح فى صلواته. ويشخص الزهر كذلك فيجعله يعشق كف الفلاح التى تمنحه الحياة والبقاء. ولا يخفى ما فى البيت الثانى من استخدام الشاعر " اللون الأبيض " بما فيه من طهر ونقاء حتى يلائم بقية الصورة التى شبّه فيها "النورة " بطيف الإيمان بما يحمله من طهر وصفاء.

ومن ذلك عنده نوح الساقية على الثور المستعبد فى قصيدته " عاهل الريف – الثور ":

صَرَخَتْ نواعيرُ الرُّبى لإسارِهِ وتفجَّعَت أسفًا عليه كبُودُها

فانسابَ فَيْضُ عيونها، وتفجَّرتْ دمْعًا من البلوى لَدَيْه مُهودُها[1]

فالشاعر يستعير الصراخ للساقية والأسر للثور والتفجع لكبود السواقى، ويستعير لهذه السواقى العيون الدامعة، وهو بهذا يوظف الصورة أفضل توظيف فلا يستمع إلى صوت الساقية كما يستمع إليه الآخرون، ولا يرى مياهها المنسابة بين ربوع الزهر كما ينظر إليها الآخرون، لكنه يرى فيها صراخا ودمعا. وكل أولئك يتفجع على ذل الثور المأسور الذى يرمز به إلى الفلاح.

ومن ذلك -عنده- قوله فى قصيدته "الخريف":

والرِّيحُ كسَفَّاحٍ عاتٍ لايَسْمَعُ شكْوَى الرَّبَواتِ

كَمْ غُصْنٍ مَدَّ لَهُ يَدهُ فغَدا مَذْبُوحَ الورَقاتِ

شَارَكت الرَّوضَ بِرحَاتى[2]

فالشاعر فى هذين البيتين يسقط على نفسه مايحسه من خريف الحياة، فهو لايصور الخريف بوصفة ظاهرة طبعية أكثر من محاولته إسباغ ذلك على خريف نفسه والذبول الذى يحسه فى حياته، فيجعل الريح سفاحا عاتيا ويجعل الربوات إنسانا ضعيفا يتضرع إلى الرياح العاتية لايستطيع مقاومتها، ثم يستعير للغصن صورة الإنسان المتضرع المستضعف الذى يتوسل إلى الرياح العاتية حتى ترحمه، لكن ذلك كله يذهب سدى فلا جدوى من ورائه.

---

[1] المصدر السابق، ص ٤٠٥.

[2] "أين المفر"، ص ٧١٢.

وهو فى ذلك يشبه ما يحدث للشاعر فى حياته الخريفية التى لا يستطيع الهروب منها ولا التخلص من قيودها ولا معادلة القوى فيها.

ويؤكد هذه النظرة ما جاء فى قصيدته "العطر الأسير" إذ يقول:

يا ربيعَ الكَوْن ما ذنـ   ـبى إذا قلبى جفَاكا ؟

الهَـوى لم يَسْقنى إلـ   ـلا خَريفًا مِن رُبـاكا

فَأنـا أوْراقُ دَوْح   ذابلاتٌ فـى ثَـراكا

وأنـا آهـاتُ طير   مُسْتَضام فـى ذُراكا

وأنـا عطـرٌ أسيرٌ   يَسْأَلُ الله الفَكاكـا[1]

فالشاعر فى البيت الأول يشخص الربيع مخاطبا إياه على الرغم من أنه لا يستطيع أن يتجاوب معه، أو يستمتع بجماله الذى يراه الأخرون، ذلك لأنه منغمس فى خريف نفسه الذى يحيط به فى حياته المادية، إذ لم يُسق غير الخريف فى غمرة نشوة الدنيا كلها بالربيع. ثم يشبه الشاعر نفسه بأوراق الدوح الذابلة الملقاة فوق الثرى، ويشبه نفسه بآهات الطير الهائم فى الجو مستضامًا، ويرى نفسه عطرا أسيرا لا يستطيع الفكاك. وتكرار الشاعر ضمير المتكلم "أنا" يبرز بوضوح تلك النزعة الذاتية التى سيطرت على روح الشعراء الرومانسيين.

ومن أمثلة الاستعارة المرتبطة بنفس الشاعر وفيها إسقاط على حاله النفسية قوله من قصيدته "ثار الغروب":

ومضى النهرُ فى عتابْ   يسأل العُشبَ والحصَى

أين يمضى بىَ المسيرْ ![2]

فالشاعر فى هذه الصورة يستعير للنهر وللعشب والحصى صورًا إنسانية يتساءل النهر من خلالها عن نهاية هذا السير الطويل لعل أحدا يجيبه، لكنه لا يلقى جوابا من أحد. والشاعر فى ذلك يسقط على نفسه حيث تظهر

---

(1) "أين المفر"، ص ٧٤٣.

(2) المصدر السابق، ص ٧٩٤.

الحيرة التى سيطرت على فكره وروحه والتى نراها منبثة فى معظم دواوينه حيرة وقلقا واضطرابا، كل أولئك يعكسه فوق النهر.

هذه قلة من الصور البيانية التى احتلت مكانا غير قليل فى نتاج هؤلاء الشعراء، غير أنهم حاولوا توظيف هذه الألوان البيانية التقليدية فتكون أجزاء تشكل فى مجملها خيوطا ممتدة تمسك بتلابيب القصيدة فتخرج لنا وحدة متكاملة.

وقد كان شعراء مدرسة "أبولو" يتعاملون مع الصورة الشعرية بوصفها تعبيرا، ويصوغون من خلالها تجاربهم الذاتية، وهم -فى ذلك- يختلفون عن الشعراء التقليديين الذين تعاملوا مع الصورة بوصفها ضربا من الشرح والتزيين. وقد أكثر شعراء "أبولو" من توالى الصور الجزئية حيث بدت متزاحمة متراكمة فى معظم قصائدهم.

تراكم الصور:

هام شعراء "أبولو" بالصورة المركبة، أو الصورة الممتدة. تلك الصور التى تتركب من عدد من الصور المفردة، أو تلك التى تتركب من عدة عناصر مختلفة، حيث لا يشكل كل عنصر فيها صورة مستقلة، ولكننا نراها فى النهاية عناصر جزئية متماسكة تؤدى كلها إلى صورة كلية واحدة فتنتج لنا فى النهاية صورة مركبة. "وهناك نوعان من الصور المركبة الأولى الصورة المركبة من عدة صور مفردة، والثانى الصورة المركبة من عدة عناصر لا يشكل كل عنصر منها صورة مستقلة وإنما تتداخل كل عناصرها لتعطى فى النهاية صورة مركبة"[1].

وانطلاقا من تعدد تلك الصور عند شعراء مدرسة "أبولو" المركبة الممتدة يظهرما يمكن أن يسمى بتراكم التشبيه. وفيه تتراكم الجزئيات المتشابهة وتتلاءم عناصرها المتباعدة من خلال أدوات التشبيه المتلاحقة. وقد بدا ذلك حين كان يعمد شعراء "أبولو" فى إطار مشهد حى يترجمون فيه عن لحظة شعورية يعيشونها إلى إلقاء الشباك على مساحة واسعة، فتتراكم التشبيهات[2] .

---

[1] د. عبد الحفيظ محمد حسن، "الشاعر الرومانسى أبو القاسم الشابى"، ص١٩٨.

[2] انظر، د. أحمد درويش، "الكلمة والمجهر، دراسات فى النقد"، ص ٨٩.

وتجدر الإشارة هنا إلى تعدد التشبيهات وتراكمها -ذلك النوع الخاص من التصوير الفنى الذى شاع عند شعراء "أبولو"- قد وجد فى شعر أستاذهم "خليل مطران"[1].

ومن أمثلة هذه الصور عند "الشابى" قوله فى قصيدته "ذكرى صباح":

يا عروسَ الجبالِ يا وردةَ ال	آمالِ يا فتنةَ الوجودِ الجليل
ليتنى كنتُ زهرةً تتثنَّى	بينَ طيّاتِ شعرِك المصقول
أو فراشًا أحومُ حولك مسحو	رًا غريقًا فى نشوتى وذهولى
أوغصونًا أحنُو عليك بأورا	قى حُنُوَّ المدلَّهِ المتبول
أو نسيمًا أضمُّ صدرَك فى رف	قٍ إلى صدرى الخفوق النحيل[2]

فـ"الشابى" فى هذه الأبيات يهيم بمظاهر الجمال ويحشد لذلك الصور المتعددة المتراكمة، فهو ينادى عروس الجبال وروعة الجمال فى ثلاث جمل يكرر فيها حرف النداء "يا"، و الجمل الثلاثة تؤدى إلى فكرة واحدة هى وصف روعة هذه الفتنة و الهيام بها؛ فينادى عروس الجبال، ووردة الآمال، وفتنة الوجود، وكان يمكن أن يكتفى بجملة واحدة، لكن التكرار هنا يبرز ما فى الشاعر من هيام و افتتان بهذا الجمال الرائع المختبىء فى مظاهر الطبيعة البادى بوضوح فى نفسه الحالمة المتأججة بالروعة و الجمال. و هو فى هذه الجمل كلها يشخص تلك الفتنة محسنًا تقسيم الجمل وهذا كله فى بيت واحد.

ثم يتمنى أن يكون أحد هذه العناصر الطبعية لا ينفصل عنها فى أربع جمل متتالية تضمها أربعة أبيات لا يمكن أن نفصل بينها، يربطها الشاعر بحرف العطف "أو" الذى يفيد التخيير. فهو لا يبالى أن يكون زهرة تتثنى، أو فراشًا يسحر بهذا الجمال، أو غصونًا حانية مدلهة ، أو نسيمًا يحتضن هذا الجمال.

---

[1] انظر ، د. سعيد حسين منصور ، "التجديد فى شعر خليل مطران"، ص ٤٠٨.
[2] "أغانى الحياة"، "ذكرى صباح"، ص ٣٨٦، وانظر قصيدته "النبى المجهول"، ص ٢٤٦.

و الشاعر فى ذلك كله لا يعنى بالصور البيانية لذاتها، بل إن ورودها فى هذه الأبيات كان محمّلا بإيحاءات نفسية يريد الشاعر أن يبرزها، و قد حاول صنع ذلك مستعينا بتراكم الصور و تواليها، ومن ثم تكثفت هذه الصور و تجمعت فى هذا المقطع من القصيدة، وإن لم يكن ـ وحده ـ هو موضع التراكم الوحيد فى القصيدة كما كان عند الشعراء التقليديين الذين كانوا يجمعون هذه الصور فى موضع بعينه من القصيدة" فى حين تخلو بقيتها أو تكاد منه بعامة ومن الأبنية الصورية بخاصة، وقد يكون التراكم فى أول القصيدة أو فى منتصفها أو فى آخرها فهذا لا يهم، فالمهم أننا أثناء سيرنا مع الشاعر سيرًا ونيدًا و فى خط بيانى ضئيل التذبذب نصطدم فجأة بحائط صلد كثيف من الأحجار المزركشة الصورية تزدحم جنبًا إلى جنب وتتراكم، وتدفع بالخط البيانى إلى أقصى مداه ثم تنزل به فجأة مرة أخرى وكأنها إحصائيات عددية شاذة قصد إليها الفنان قصدًا"[1] .

ومن قبيل هذه الصور المتراكمة ما نجده عند "على محمود طه" فى قصيدته "انتظار" حيث يصف مظاهر استقبال الكون والطبيعة مقدم الحبيب فيقول:

حتـــى إذا هتفتْ بمقدمِكَ المُنى	**وأصختْ أسترعى انتباهةَ حائرِ**
وسرى النسيمُ من الخمائلِ والرُّبى	**نشوانَ يعبقُ من شذاكَ العاطِـــر**
وترنم الـــوادِى بسلســـلِ مائه	**وتَلَتْ حمائمُه نشيـــد الصافـــرِ**
وأطلت الأزهـــارُ مـــــن ورقاتها	**حيرى تعجَّبُ للربيـــــع البـاكر**
وجرى شعاعُ البدر حـولَكَ راقصًـا	**طربًا على المرج النضـيرِ الزاهـــرِ**
وتجلتِ الدنيـــا كأبهج مـــا رأتْ	**عينٌ وصوَّرهـــا خيـالُ الشاعـــر[2]**

فالشاعر فى أثناء انتظاره مقدم الحبيب يذهب بعيدًا فى حلم من أحلام اليقظة التى لاينتبه منه إلا على أثر انتباهة مظاهر الطبيعة من حوله لمقدم

---

[1] د.نعيم اليافى، " تطور الصورة الفنية فى الشعر العربى الحديث "، ص ٣٦ .

[2] "الملاح التائه"، ص ٩٩.

هذا الحبيب المنتظر؛ فالنسيم يسرى من بين الخمائل والمرتفعات التى يكسوها العشب والخضرة وهو فى نشوة عميقة ينشق شذى الحبيب العاطر، ويترقرق الماء فى جداول الوادى، والحمامات تنشد موسيقى اللقاء، وتبرز الأزهار حيرانة لهذا الربيع الذى يهبّ بجماله على الوادى فى غير أوانه متمثلا فى مقدم الحبيب، والمروج تكتسى بضياء البدر الخافقة الرقيقة راقصة احتفالاً بهذا القدوم العطر، ثم إن الدنيا كلها تبتهج فلا يستطيع خيال الشاعر أن يلم بثنايا هذا الجمال كله.

على هذا النحو يحشد الشاعر مجموعة متتالية من الصور التى تعبر عن الابتهاج بمقدم الحبيب المنتظر حتى وصلت هذه الصور الجزئية المتراكمة إلى ست صور تؤدى كلها فكرة واحدة تغلب على عاطفة الشاعر وهى روعة اللقاء بعد طول انتظار. والشاعر فى ذلك يعتمد على تشخيص مظاهر الطبيعة من حوله لتشاركه فرحته وسعادته؛ فالنسيم شخص يمشى ويمتلىء خفة وحركة وانتشاء بهذا الجمال، والوادى مغرد يترنم بموسيقى المياه الرقراقة تشاركه فى ذلك الحمائم، والأزهار تحار حيرة يملؤها السرور، وشعاع البدر يرقص فى خفة تنم عن سعادة وحبور.

ومن أمثلة هذه الصور الممتدة المتراكمة -عنده- قوله فى مطلع قصيدته "الموسيقية العمياء":

إذا ما طاف بالأرضِ — شعاعُ الكوكبِ الفضِّى

إذا ما أنّتِ الريحُ — وجاشَ البرقُ بالوَمضِ

إذا ما فتّحَ الفجرُ — عيونَ النرجس الغضِّ

بكيتُ لزهرةٍ تبكى — بدمعٍ غيرِ مرْفضِّ[1]

إن الشاعر فى هذه الأبيات التى صدّر بها قصيدته "الموسيقية العمياء" يستلهم مظاهر الطبيعة وتراكم صورها ليعبر من خلال ذلك عما جاشت به نفسه من مشاعر وأحاسيس تجاه هذه الفتاة. وقد "كان الشاعر يتردد على "الفتيا" أحد مطاعم القاهرة الشهيرة بموسيقاها شتاء عام ١٩٣٥م، وكانت

---

(١) "ليالى الملاح التائه"، ص ١٧٨.

... [illegible] الفرقة الموسيقية به حسناء الماسية تعزف على القيثار، كانت ... [illegible] جانب من الرقة والجمال، فلا يخيل لمن يراها أن القدر قد أصابها في عينيها، فحرمها نعمة الإبصار، فلما وقف الشاعر على حقيقة حالها، أوحى إليه جمالها الجريح بالقصيدة"(١).

فالشاعر عندما رأى هذه الفتاة الجميلة وقد حرمت نعمة البصر انفعل بجمالها وبهاء طلعتها، وسيطرت عليه عاطفة يشوبها الحزن والألم على هذا الجمال الحزين، وراح يبكي تلك الفتاة التي رمز إليها بالزهرة الباكية.

وقد حشد الشاعر مجموعة من الصور المتتالية والاستعارات المتراكمة تبلغ ست صور، وقد أتت هذه الصور المتتالية تشكل جملة واحدة ليس أكثر؛ فكلها يقع في جملة فعل الشرط ويأتي البيت الأخير وحده ليتم الجملة بوصفه جوابا للشرط. ولا يخفى ان استعمال الشاعر اسم الشرط "إذا" مقصود ولم يأت عفوا ليؤكد الشاعر ما يرمي إليه من وراء صوره المتتالية لما يحمله هذا الشرط من دلالة على اليقين والتأكيد.

إن أولى صور الشاعر التي تقابلنا تشخيصه شعاع الكوكب الفضي وهو يطوف بالكون، وليس ذلك غريبا، إذ تتلاءم هذه الصورة مع موضوع قصيدته وهو ذهاب "النور" من عيني تلك الفتاة. وتجدر الإشارة إلى وصفه الشعاع بالفضي المتلألئ بما يحمله من بياض يوحي بالطهر والنقاء الذي يتلمسه من وجه الفتاة.

لكن الشاعر ما لبث حتى صور عاطفة الحزن الشديد الذي ينتاب الشعاع الأبيض متمثلا في أنين الريح مما يتناسب مع عاطفته الحزينة المتألمة. ويساعد ذلك صورة البرق الذي ينبيء عن عبوس السماء وإظلامها.

ثم يأتي الشاعر في البيت الثالث بصوره تناسب الجو النفسي المسيطر على [illegible] القصيدة وصورها وموضوعها، فالفجر يأتي ويفتح عيون الزهر التي [illegible] الشاعر لما [illegible] عيون [illegible] جميلة لا [illegible] [illegible] يأتي [illegible] الفتاة "الزهرة" [illegible] على [illegible] [illegible] التي [illegible]

[illegible]

(١) المصدر السابق، مقدمة القصيدة، ص ١٧٨.

هكذا كانت الصورة الشعرية عند شعراء "أبولو" تشكيلا جماليا لموقف هؤلاء الشعراء، لجأوا فيه إلى المجاز وتجنبوا التعبير الصريح المباشر، وقد تدرجوا فى ذلك من التصوير البسيط إلى التصوير المركب. وقد ظهر ذلك عندهم فى التشخيص والتجسيم والتجريد والتجسيد، إضافة إلى التشبيهات المركبة المتراكمة التى بدأت من الصور الجزئية وانتهت إلى الصور الكلية فى المقطع بأسره، بل امتدوا بذلك أحيانا إلى القصيدة كلها. ومن ثم كانت الصورة الشعرية عند شعراء "أبولو" من أهم مقومات بنائهم الفنى، ولا يخفى أن هذه الصورة لابد أن تعتمد على المعانى والأفكار والمشاعر بما تشتمل عليه من لفظ وأسلوب ومجازات وخيال وموسيقى بشرط أن تمثل بعد ذلك كله تمثيلا صادقا مشاعر الشاعر وعواطفه ووجدانه فى نقل حى قوى مؤثر.

ويضاف إلى ذلك تلك الصور التعبيرية التى رأيت أن أسميها "اللوحات التصويرية" التى يلجأ فيها الشاعر إلى أحد مظاهر الطبيعة فينقله بواقعه المادى كأنه الفنان الذى يرسم بالريشة والألوان.

اللوحات التصويرية :

هناك نوع من التصوير الفنى عنى به شعراء مدرسة "أبولو" وكثر فى شعرهم -يجدر بالبحث أن يتوقف عنده- أعنى تلك اللوحات التصويرية الفنية التى تصور مشاهد الطبيعة وغيرها من الخلجات النفسية الأخرى. وهذا اللون التصويرى الذى أشير إليه "تصوير باللون وتصوير بالحركة وتصوير بالتخيل كما أنه تصوير بالنغمة تقوم مقام اللون فى التمثيل. إنه تصوير يرضى العين والأذن والحس والخيال والفكر والوجدان"[1].

يلجا شاعر مدرسة "أبولو" إلى أحد مشاهد الطبيعة فيمسك بريشة الفنان المتمثلة عنده فى ألفاظ اللغة ويشرع فى رسم لوحة متكاملة تجمع جزئيات ذلك المشهد مشخصا فيها مظاهر الطبيعة، حاشدا كل مظاهر الجمال فيها، حيث يظهر فى تلك اللوحة المرسومة بالألفاظ اللون والحركة، فتفيض نشاطا وحيوية، ومن ثم تبدو الطبيعة جمالاخالصا ناطقا بالحياة ينساب رقة وعذوبة.

---

[1] د. السيد تقى الدين السيد "، على محمود طه حياته وشعره"، ص ١٤٢.

إن تسمية "اللوحات التصويرية" ليست غريبة على شعر مدرسة "أبولو". فقد اعتقدت هذه المدرسة أن الشعر فن من الفنون، والفنون تتلاقى في استيحاء الطبيعة ومظاهرها المختلفة. لذلك يتلاقى الشعر مع الفنون الأخرى كالموسيقى والنحت وغير ذلك. و"أبو شادى" يجمل هذه النظرة إلى الفنون وتداخلها فى ديوان "الينبوع"(١).

إن ما ذهب إليه "أبو شادى" فى هذا القول يثبت تأثره المباشر بالرومانسية الإنجليزية وخصوصا الناقد الرومانسى "كولردج". وإلى هذا تشير د. "جيهان السادات" فى كتابها "أثر النقد الإنجليزى فى النقاد الرومانسيين في مصر"(٢).

إن شعراء مدرسة "أبولو" في رسمهم مشاهد الطبيعة يعتمدون على الرؤية البصرية، واللقطة السمعية، وإسباغ ما فى نفوسهم على تلك المشاهد الرائعة التى تعبر عما يجيش بخلجاتهم؛ إما مرحا وإما ترحا. ففى جميع الحالات ينظرون إلى الطبيعة ويصورون مشاهدها فى لوحات كاملة تشبه لوحة الرسام، فتظهر فيها ألوانه غير أننا نرى عناصرها تتحرك، ونسمع طيورها تغرد، ونشم عبق أزهارها يفوح ونلمس وردها ونبتها، وذلك كله يترتب على الحشد الهائل من تلك الصور التى يأتى بها الشاعر الرسام.

ويجدر بنا هنا أن نشير إلى أن شعراء "أبولو" فى هذا اللون التصويرى لا يهتمون كثيرا بالصور البيانية من تشبيه واستعارة وغير ذلك لذاتها، والألوان البديعية كالجناس والطباق وغيرها، إنما كان اهتمام الشاعر فى وقفته المتأملة أمام مشاهد الطبيعة أن يستلهم ما فيها من جمال مادى محسوس بالعين والأذن وغيرهما من الحواس محاولا أن يمزج ذلك بوجدانه، لأن همّ الشاعر الأول كان رسم اللوحة بدقة الرسام.

وقد كان "على محمود طه" -شاعر مدرسة "أبولو"- من أهم هؤلاء الشعراء الذين برز فى شعرهم هذا اللون التصويرى. وقد ظهر هذا فى العديد من قصائده. خصوصا فى ديوانيه "الملاح التائه" و"ليالى الملاح التائه"

---

(١) انظر : أبو شادى، "الينبوع"، ص و.

(٢) انظر : د. جيهان السادات، "أثر النقد الإنجليزى فى النقاد الرومانسيين فى مصر"، ص ١٢٣.

مثل قصيدته "ميلاد شاعر" التى تضم مجموعة كبيرة من هذه اللوحات التصويرية كقوله يصف فرحة الكون باستقبال الشاعر الجديد:

وهنا جَدولٌ على صفحتيهِ	يرقصُ الظلُّ والسَّنى الوضّاحُ
وعلى حافتيه قام يغنيـ	ـنا من الطير هاتف صدّاحُ
وفَرَاشٌ لَهُ من الزَّهرِ ألوا	نٌ ومن ريِّق الشعاعِ جناحُ
دَفٌّ فى نشوةٍ يناديه نَوّا	رٌ وعطرٌ من الثرى فوّاحُ
وهنا رَبوة تلألأ فيها	خضرةُ العشبِ والنّدى اللماحُ
ونسيمٌ كأنه النفسُ الحَا	ئرُ تُصغى لهمسِهِ الأدواحُ[1]

فالشاعر فى هذه اللوحة الرائعة يرسم لنا فرحة الطبيعة بمقدم الشاعر، يظهر ذلك كله على صفحتى الجدول الرقراق، حيث يرقص الظل والنور كلاهما، ويغنى طائر صداح، ويظهر هذا الفراش الجميل الذى يتلون بألوان الزهر المبهجة يشاركه فى هذه الفرحة النبت والعطر الأريج، والربوة تزدهى بالعشب والندى، ويصغى الدوح إلى هذا النفس الحائر يبحث عن سرّ هذا الجمال.

بهذا رسم "على محمود طه" لوحة تصويرية نستطيع أن نتخيل من خلالها فنانا يمسك بريشته ويجمع ألوانه، ويرسم لنا لوحة زيتية يظهر فى أسفلها نهر صغير يتناثر الظل على ضفتيه مستخدما فيه اللون الرمادى، ويبدو شجر الدوح مؤتنسا بالماء المترقرق المنساب تتدلى فروعه مصغية إلى همس النسيم الذى يبرز الأوراق الخضراء فى غير انتظام، مما يدل على وجود النسيم.

وعلى جانب الصورة الأيسر تظهر ربوة تكتسى بالعشب الأخضر الذى تتلألأ فوقه قطرات الندى. وتتوسط هذه الأعشاب أوراق الأزهار النضرة مزدهية الألوان تهفو إليها الفراشات وتكتسب لونها من ألوان هذه الأزهار، أما أجنحتها فتكتسب لونها من أشعة الضياء الذهبية التى تهبط من

---

(1) "الملاح التائه"، "ميلاد شاعر"، ص ٩.

أعلى اللوحة -من السماء- متكسرة متناثرة عبر اللوحة. أما شجر الدوح فيرسم فوقه طائر منطلق بين هذا الجمال يرفرف بجناحيه ويفتح منقاره كأنه يغنى ويصدح.

هكذا تمتلىء هذه اللوحة بالألوان المعبرة عن البهجة والحياة، فنرى اللون الأخضر فى الدوح والعشب، واللون الأبيض فى قطرات الندى وصفحة الجدول التى تظلل بهذه المظاهر الطبعية المتعددة، واللون الذهبى المشرق فى السنى ولون أجنحة الفراش، إضافة إلى اللون الرمادى الذى يرسم به الظل، والنسيم الرقيق -فى قول الشاعر- يوحى لنا بصفاء الجو وصحو السماء فيوحى للرسام أن يجمل أعلى اللوحة بلون السماء الأزرق الصافى. وهذه الألوان كلها تتجمع فى لون الفراشات ولون ريش الطائر الجميل فيبدو الحسن كله.

إذا كانت هذه اللوحة الشعرية تبدو على هذه الصورة اللونية لتمتع العين، فإن ألفاظ الشاعر تزيد هذه الصورة روعة وجمالا حيث يبدو فيها الصوت فى حفيف أوراق الشجر المصغى إلى النسيم، وصوت الطائر المغرد وصوت طنين أجنحة الفراش، وصوت خرير الجدول الرقراق. ولا يخفى بعد ذلك كله تلك الحركة والحيوية التى أضفاها الشاعر على صورته فأنطق الجماد وحرك الساكن من بين مظاهر الطبيعة.

ومثل هذه اللوحة التصويرية يأتى بكثرة فى شعر "على محمود طه" كما فى قصائده "على الصخرة البيضاء" و"الله والشاعر" و"صخرة الملتقى" و"إلى البحر" وذلك كله من ديوانه "الملاح التائه".

أما ديوانه الثانى "ليالى الملاح التائه" فمن القصائد التى تظهر فى بعض مقاطعها تلك اللوحات التصويرية قصيدته الشهيرة "أغنية الجندول" و"القمر العاشق" و"بحيرة كومو" و"الشواطىء المصرية" و"خمرة نهر الرين"[(1)].

لم يكن "على محمود طه" وحده -من بين شعراء "أبولو"- الذى هام بذلك اللون التصويرى. ونحن لا نعدم نماذج متعددة تؤكد هذه الفكرة.

---

(1) انظر هذه القصائد المصدر السابق، ص ٤١، ٤٩، ٦٧، ١٠١، و"ليالى الملاح التائه"، ص ١٢٠، ١٢٦، ١٤٤، ١٦٢، ١٧١.

وقد درسنا في الفصل الخاص بالطبيعة الأرضية عدداً من النماذج الشعرية التي وردت لوصف الرياض.

هكذا رأينا شعراء مدرسة "أبولو" يلونون شعرهم بهذه الوحدة التصويرية التي يشغفون فيها بالمشاهد المرئية والأصوات المسموعة وكل مدركات الحس، غير أنهم عنوا -أكثر ما عنوا- بحاسة البصر فجعلوها تلتقط الجمال المتغلغل بين مظاهر الطبيعة.

يجدر بنا قبل الانتهاء من دراسة الصور الشعرية لدى شعراء مدرسة "أبولو" أن نشير إلى عناية هؤلاء الشعراء الكبيرة بتشخيص الكائنات، وتجسيم مظاهر الطبيعة وتجسيدها، إضافة إلى أنهم عنوا في شعرهم -من ناحية أخرى- بتجريد المحسوسات، غير أن التشخيص يعد الرئيس من بين هذه الصور.

التشخيص والتجسيد والتجريد

يأتي التشخيص على رأس هذه الألوان التصويرية التي سادت شعر "أبولو". فكانوا يتعاطفون مع الحياة والطبيعة، وهذا ما حدا بهم إلى خلع الحياة والحركة على الطبيعة الجامدة. وكان ذلك نتيجة طبعية لاتساع أفق الشعور والخيال عندهم. ولم تكن حياة الطبيعة عند شعراء "أبولو" من قبيل مخاطبة الشخوص من الطبيعة وإسناد صفات الأحياء إليها والتحدث مع مظاهرها وحسب -كما كان شائعا عند شعراء العرب الأقدمين- ولم يكن نتيجة للمجاز اللغوي أو التشبيه الذي يقتضيه التعبير، بل كان نتيجة التعاطف بين وجدان هؤلاء الشعراء ومظاهر الطبيعة، ذلك التعاطف الذي ينتهي بالشاعر إلى النفاذ في أعماق الطبيعة ومظاهرها. وقد سبقهم -في ذلك- أستاذهم "خليل مطران" الذي كان فن الطبيعة عنده فنا متميزا[1].

وقد كانت ملكة التشخيص عند شعراء "أبولو" نابعة عن إيمانهم بوحدة عناصر الكون التي [illegible] -عندهم- أن جميع مظاهر الكون [illegible] [illegible] بينها الوحدة العميقة والعلاقات الوثيقة [illegible]
[illegible] هؤلاء الشعراء من [illegible]

---

(1) انظر: د. سعيد حسين منصور: التجديد في شعر خليل مطران [illegible]

مظاهر الطبيعة الجامدة، فأسقطوا عليها مشاعرهم وهمومهم لخلق رموز معادلة، وكانوا يعتقدون أن مظاهر الطبيعة رمز لوجود الله، فهى إحدى دلالات خلقه، وهى مظهر حقيقى لوجود الله سبحانه. لذلك لم يكن مستبعدًا أن تدب فيها الحركة والحياة فتبدو كأنها أشخاص حية متحركة فتجدر نسبتها إلى الله.

وأحاول فيما يأتى وضع ثبت يجمع معظم هذه التعبيرات التشخيصية كما وردت لدى شعراء "أبولو" خصوصا فى قصائدهم التى يمثل موضوعها الرئيس أحد مظاهر الطبيعة، فلا نتعرض فى هذا الحصر إلا للقصائد التى يكون موضوعها الطبيعة. وهذا من خلال التعرض لدواوينهم مجملة. ونأخذ لذلك "أبا شادى" نموذجًا.

ومن أمثلة الصور التشخيصية المرتبطة بمظاهر الطبيعة ما ورد من شعر "أبى شادى" من مثل قوله: "دموع النجوم – ثغور الأزهار – ويعود الفجر الوفى – أمى الطبيعة – إخوتى من كل طائر وكل نبت – أنفاس الخزامى – يد زهرة – البحر المشوق – ظلم الصيف – أحيا الشتاء وعوده – غب يا ربيع – هتف الربيع – النبت يرقص وشيه – تمشى الطبيعة– أهلا أبو قردان – ما أروع النيل جبارا – اللوتس الخالد – دعانى الفجر – وأحببت الطبيعة فهى أمى– يا أرض – الشمس بين تعلات تغازله – أمك الشمس – صار أغلب النور ميتا – ونخشى ممات الشمس – من أغانى الضياء – السراب الحزين الشريد – فماتت أشعته المحسنات – وأعشاب المياه عذارى– خطرات النسيم – نجعل الروض شاعرا – رعشة النور – هذا الصنوبر الكاذب – قال لى العنكبوت – الصخر الأشم – فالماء كالميت – تشاءم هذا الكون – ضنّت الشمس – الأرض تنفض حولها الأحلام – جنَّ الحمام – الماء وثاب – النحل يرقص – العشب المنور باسم – شدو الربيع – حيث ناغى الموج خله – ترقص الأضواء – العشب فى مرح – ثرثرة المياه – الماء المعربد – قال لى الفجر – نواح الشتاء الضرير – يحن إلى البحر – بأشعة فرحانة مثلى – حتى تشاركنا الرمال – جدولك النؤوم الحالم – هل سمعت الماء– ظلال حرة – تنهد الأمواج – باكى الطل – غنى الأصيل – فإذا الأشعة راقصات – الماء الطروب – بسمة الطبيعة – أنات صنعن من

الجداول – الزهر الراقص – والنيل يلثم – النبت المرنح بالهوى – الزهر صامت – الفجر الغيور – وترى عتاقة ضاحكا – النور الكريم – تتعانق الأزهار".

إذا كان شعراء "أبولو" قد عنوا بالتشخيص –الذى يمثل عندهم رأس هذه الصور التعبيرية– فإنهم كذلك قد عنوا –بدرجة أقل– بتجسيم المعنويات وتجسيدها. ومن ذلك ما جاء فى شعر "الشابى": "جناح الفجر – شوك الأسى – نحيبًا تدافع فى مهجتى – فيض حزنى الأليم – اسقنى الآلام – اسكب الحزن – تنهل نوحًا – تجرع اللوعة – شعلة الحزن – جناح الغروب – وتحطمت نفسى – فضية الأسحار – مذهبة الأصائل والبكور – جبال الهموم – ضباب الأسى – بيت من السحر الجميل – وشذا كأجنحة الملائك".

ومما عنى به شعراء "أبولو" –كذلك– تجريد المحسوسات. وتجدر الإشارة هنا إلى أن تصويرهم المجردات لم يكن تصوير الفيلسوف الثابت على رأى واحد، فنراهم يختلفون فى تصويرها باختلاف وقعها فى نفوسهم، أو باختلاف حالاتهم النفسية. فيمكن أن يغيروا نظراتهم إلى هذه المجردات بتغير وقعها على نفوسهم. ولقد كان هؤلاء الشعراء يعبرون عن المجردات عن طريق الصور التى تنسج خيوطها بالتدريج نسجًا هادئًا ذائبًا حتى تلتقى المجردات والمجسدات فينتقل الإحساس إلى المتلقى ويتم الغرض من التصوير، وهم –فى ذلك– يشبهون الشاعر الإنجليزى الرومانسى "شلى"[(1)].

ومما ورد من التجريد فى شعر "محمود حسن إسماعيل" الذى يعد رأس شعراء "أبولو" فى هذا الاتجاه: "كطيف فى خاطرى الصوفى "النخل" – لحن على العيدان – أقبلى كالصلاة "الغمامة" – أنت فجر لم يقيده زمان – وعشب يهفهف كالمستحيل – الموج فوق صدره "النهر".

والخلاصة أن الصورة عند شعراء "مدرسة أبولو" قد تشكلت بتشكيلات متعددة، فقد وجدنا هؤلاء الشعراء يسترجعون الصور البيانية التقليدية الموروثة عن العرب، إضافة إلى تلك الصور الجديدة التى هاموا فيها بتشخيص مظاهر الطبيعة وجعلها أفرادًا من الناس يتجاوبون معها وهى تصاحبهم. وقد كان التشخيص من أهم عناصر الصورة التى اعتمد عليها

---

(1) انظر د. جيهان صفوت، "شلى فى الأدب العربى فى مصر"، ص ٣٧٨.

شعراء "أبولو" –إن لم يكن أهمها علـى الإطـلاق– وولعوا بتجسيم المعنوى وتجريد المجسم المـادى حيث يوظفون ذلك كلـه فـى الإطـار العـام للصـورة الشعرية، فلا نستطيع أن نفصل أجزاء الصورة بعضها عن البعض الآخر، فكلها يمسك بتلابيب الجزئيات حتى تتكون صورة كلية تساهم فى وحدة البناء العام للقصيدة.

ولما كان شعراء مدرسة "أبولو" يهيمون بالتهويمات الخيالية معلين من شأن الخيال جاعلين إياه الأساس الذى تبنى عليه الصورة الشعرية، وجدنا هؤلاء الشعراء يحملون صورهم رموزًا وإشارات متـأثرين فـى ذلك بالاتجاه الرمزى فى أوربا. وقد كان لذلك عدد من المظاهر يفصلها البحث فيما يأتى.

ثانيًا الرمز :

يعد الاتجاه الرمزى فى الشعر الغربى من أبرز المذاهب الأدبية التى ظهرت فى الشعر الحديث. وقد قـام هذا المذهب الأدبـى فـى أوربـا معتمـدًا كذلك على الخيال مثلما كان الاتجاه الرومانسى من قبله، لكنه غير منظـم كمـا كان عند الرومانسيين، ولـم تكن نهايته نهايات منطقية؛ فقد كانت جزئيات صورهم تبدو فى صورة متنافرة غير مفهومة ولا متلائمة، إلا أنها فى النهاية تشكل وحدة متكاملة. وقد كان شـعراء الرمزية يلفون شعرهم أحيانًا كثيرة بالغموض، لكن هذا الغموض لم يكن "هدفا من أهداف الرمزيين بل كان نتيجة طبيعية للجهود الواعية التى حرفوها فى الخلق الشعرى"[1].

من الثابت أن شعراء مدرسة "أبولو" قد قرأوا الشعر الرمـزى الغربـى وتأثروا به وهؤلاء الشعراء فى ذلك يعدون من أوائـل الشـعراء العرب الذين يطبقون الاتجاه الرمزى فى شعرهم، فلم يكونوا صـورة لشـعراء الرومانسية، بل ظهرت عندهم عـدة اتجاهات لونت شعرهم بـألوان مختلفة منها الاتجاه الرمزى، ونحن إذا نظرنا فى شعر هؤلاء الشعراء وجدنا كثيرا منهم يشـغفون برمزية الموضوع والتعبير على السواء؛ إذ تمثل شغفهم بـالموضوع الرمـزى فى تلك التعبيرات اللفظية الغريبة على روح الشعر العربى وأعنى بها "تراسل الحواس"، وكذلك فى رمزية الموضـوع التى صبغت بعض قصـائدهم –وإن

---

[1] أنطون غطاس كرم، "الرمزية والأدب العربى الحديث"، ص ١٠٣.

كانت رمزية الموضوع أقل شيوعا فى شعرهم من رمزية التعبير – وهذا ما سيحاول البحث تفصيله فيما يأتى.

تراسل الحواس :

من الثابت أن ألفاظ اللغة رموز العالم الخارجى إضافة إلى أنها رموز للعالم النفسى للشاعر، فمن وظائفها إثارة الصورة المماثلة عند المتلقى، أو الإعانة على تكوين مثل تلك الصورة، ومن ثم كان التعادل أو التباين بين معطيات الحواس وبصفة خاصة عند شعراء الرمزية الذين يأتى على رأسهم الشاعر الفرنسى "بودلير"، وقد لخص هذه الفكرة فى بيت شعرى يقول:

"الألوان والروائح والأصوات تتجاوب"[(١)]

إن هذا التبادل للحواس أو تراسلها هو نقل الألفاظ من مجالات استعمالاتها إلى مجالات أخرى، حيث تختلط الحواس فيرى المسموع ويسمع المشموم، ويشم المرئى، وقد يذاق كل ذلك أو يحس ... إلخ.

وهذا شأنه أن يغنى اللغة الشعرية، ولا يخفى أن اللغة الوضعية لا تستطيع الوصول بالتعبير إلى تلك المكانة وذلك الأثر، ومن ثم كان على الشاعر أن يلجأ إلى وسائل تغنى بها اللغة الوجدانية حتى يقوى على التعبير عما يستعصى التعبير عنه، ومن ثم ظهر عندهم تراسل الحواس بوصف مدركات كل حاسة من الحواس بصفات مدركات الحاسة الأخرى.

وقد وردت تعبيرات كثيرة تنتمى إلى "تراسل الحواس" عند شعراء مدرسة "أبولو" مما يثبت تأثرهم بالاتجاه الرمزى "فرشف الظلال والألوان، وحسو الضوء ولثم النور كلها تعابير رمزية لانجدها عند غير الشعراء الرمزيين، وهى فى الواقع تضفى على الأبيات ظلالا من الغموض وتبعث فى القارىء الرغبة فى الحلم، وهذا هو ما يقصده الرمزيون"[(٢)] .

ومن أمثلة "تراسل الحواس" عند شعراء "أبولو" ما ورد فى شعر "الهمشرى" قوله: "عذب الألحان – الأنفاس معسولة – دبيب يستلذ – حلم

---

(١) انظر د. محمد مندور، "الأدب ومذاهبه"، ص ١٩٩، د. محمد غنيمى هلال.، "الأدب المقارن"،ص ٣٨٣.

(٢) د. ماهر حسن فهمى، "تطور الشعر العربى الحديث فى مصر، ١٩٠٠،١٩٥٠"، ص ٢٠٩.

منور - النغم الوضى - ترنيمة بيضاء - لحنه الحنون الصافى - لحن مستعذب - كأن سماها عطرك المستأرج - الغناء المعطر الشفقى - الأريج المجنح الليلى - الخرير البنفسجى - من خمرة الأضواء - برحيق الماء تسقيها".

وقد أشار د. "عبد العزيز شرف" إلى تأثر "الهمشرى" بهذه التعبيرات الرمزية ويشاركه فى ذلك معظم شعراء مدرسة "أبولو" فيقول: "جماعة "أبولو" التى ازدادت إيمانا بطرائق التعبير الرمزى والتصوير البيانى متأثرة برواد التجديد عندنا وبالمذهب الرمرى عند الغرب عند أمثال "بودلير" و"مالاريميه" و"فارلين" و"فاليرى" و"إدجر ألين بو" الذى كان يقول إنه يسمع قدوم الليل كما كان يقول إنه يرى من كل قنديل صوتا ناعما رتيبا ينساب إلى أذنيه"[١].

ومما ورد عند "حسن كامل الصيرفى" قوله: "الألم الدامى - يشربون السرور - النسمة العذبة - البلبل الخافت - جفف الموت أرواح الشذى - أغنية ألحانها لهيب النار - لون الأصيل سائل على ذوائب الثمار - وكل فراشة تلتذ آلام الجراحات - صبحها الغض".

وقد أشار د. "محمد مندور" -بما لا يثير الشك- إلى بروز رمزية التعبير فى شعر "الصيرفى" وخصوصًا فى ديوانه الأول "الألحان الضائعة" الصادر سنة ١٩٣٤م بقوله: "ولقد بدت تعابير "حسن كامل الصيرفى" فى سنة ١٩٣٤م للكثير من النقاد غريبة غير مألوفة، وذلك لأنها تجمع فى التعبير الواحد بين عوالم الحس المختلفة وتستعين بهذا الخلط على قوة الإثارة والإيحاء مثل قوله: "كهوف الحياة" أو "قيثارة الحياة" أو "لهيب الأنين" أو "عصير الشجون" أو "معاقرة الوهم" "[٢].

إن هذه التعبيرات التى تصور ظاهرة تراسل الحواس بين شعراء "أبولو" ترتبط بظاهرة لفظية جمالية أخرى مستفادة من الاتجاه الرمزى، أقصد تلك التعبيرات الغريبة على روح الشعر العربى مما جعلها تثير ثائرة النقاد وتنتقد.

---

[١] د. عبد العزيز شرف، "شاعرية الهمشرى فى ميزان النقد الأدبى"، ص ١٧٣.

[٢] د. محمد مندور، "الشعر المصرى بعد شوقى"، الحلقة الثانية، ص ١٢٣.

ومما ورد عند "إبراهى ناجى": "ليل من الأبد – الأبد السحيق – قبلة الحب الخفى – كعبة الأمل الدفين – المساء العبقرى – اللانهاية الخرساء – أحزان الضباب".

ومما ورد عند "محمود حسن إسماعيل": "ترابها القرمزى – محراب الضحى السامى – أرغن الشيطان يشدو – أنتِ دير الهوى "الغمامة" – على خطى قمرية الإيماض".

بالنظر إلى هذه التعبيرات التى شغف بها شعراء "أبولو" متأثرين بالاتجاه الرمزى يمكننا الوقوف على حقيقة تتصف بها تلك التعبيرات، وهى أننا نلمح فيها الغموض الشديد المرتبط بعوالم شعرية غريبة، فنرى هذه التعبيرات ترتبط بعالم الموت الذى تكثر فيه الألفاظ الدالة عليه كالمنون وغيرها. ونلاحظ –كذلك– أن معظمها تسيطر عليه نزعة الحزن والتشاؤم المتشح بلون السواد. وليس غريبًا أن تغلب نزعة الحزن على تلك التعبيرات لارتباطها بآفاق بعيدة الأغوار تنأى عن متناول أيدى هؤلاء الشعراء، مما يضفى عليها بعض الغموض.

رمزية التعبير والموضوع :

إن الحقيقة التى لا مراء فيها أن ظاهرة تراسل الحواس –مظهر رمزية التعبير– وما صاحبها من ظهور تلك التعبيرات الغريبة التى أحدثت ثورة فى النقد العربى الحديث ساعة ظهورها تعد مظهرًا حقيقيًا من مظاهر الاتجاه الرمزى، وتأثرًا مباشرًا بشعرائها وأفكارها النقدية. "والحقيقة أن هذه الصور الغريبة وتلك التعبيرات الجزئية الجريئة كانت أبرز مظهر من مظاهر الرمزية الأوربية فى الأدب العربى الحديث بوجه عام".[1].

وقد ذهب "مصطفى عبد اللطيف السحرتى" إلى أن شعر مدرسة "أبولو" لم يكن شعرًا رمزيًا كالمفهوم من الرمزية، بل كانت جمهرة من تعبيرات هؤلاء الشعراء رمزية[2]، ولعله يقصد أن الرمزية عند شعراء "أبولو" لم تكن رمزية موضوع، وإنما اقتصرت عنده مظاهر الرمزية فى تراسل الحواس وتلك التعبيرات التى وجدت عند شعراء "أبولو". غير أن د.

---

[1] د. درويش الجندى، "الرمزية فى الأدب العربى"، ص ٤٤١.

[2] انظر السحرتى، "دراسات نقدية فى الأدب المعاصر"، ص ١٢٥.

"كمال نشأت" يجعل "أبا شادى" و"شكرى" الشاعرين اللذين وضعا أسس الرمزية فى تاريخ الشعر المصرى الحديث[1]. ود. "كمال نشأت" كان يقصد بذلك وجود الرمزية -تعبيرًا وموضوعًا- عند "أبى شادى"حيث تمس الجملة الشعرية، وقد تمس الموضوع كله، ويستدل على ذلك بقصيدة "المجنونة الشاردة" ويقصد بها "الإشاعة"[2].

ويستطيع القارئ لقصائد الطبيعة عند "أبى شادى" الوقوف على رمزية الموضوع فى كثير من شعره؛ من ذلك قصائده فى ديوان "أنداء الفجر" "الطائر الرقيب" -ص٦٩- الذى يرمز به إلى الحبيب. و"القطة اليتيمة" -ص٧١- التى يبرز فيها الرمز نفسه. ومن ديوان "الشعلة" "شتاء الحياة" التى يرمز بها إلى الجفاف والجفاء والجدب العاطفى. فيقول:

تشجَّــــعْ أيها القلـــبُ المُعَنَّى   فقد بات الشتاءُ دُجًى يَطـولُ

تحفُّ بكَ العواصـــفُ وهْى ثكلىَ   ويفجعُك التناوُحُ والعـــويل

تنوح عــلى الفصول وقــد توارتْ   بآلاء لها تـــلك الفصـــول

كذلك أنت يـــا قلبـــــى بعصفٍ   تـــزول الحادثاتُ ولا يزول

ومَنْ طُبعَ الشَّجــا فيـــه انطباعًا   أيَغْسِلُه التــرنُّمُ والهديــلُ ؟[3]

فالشاعر فى هذه الأبيات لا يعنى -من قريب أو بعيد- بفصل "الشتاء" على حقيقته، بل يهمه أن يبرز "شتاء نفسه" الذى يبدو بداية من عنوان القصيدة -شتاء الحياة-. فهو يحس بغربة بين بنى جنسه، ويسيطر عليه الألم من جفاء المحيطين به، وتمتلىء ألفاظه حزنًا على حال نفسه التى لا تستطيع التلاؤم مع المجتمع. فالقلب معنًى والشتاء يطول الظلام فيه وتسيطر عليه العتمة، ويسيطر على نفس الشاعر نواح وعويل على أثر إصطدامه بعواصف الحياة التى لا ريح فيها، بل هى تتمثل فى تصرفات المحيطين به، حتى إن العواصف إذا زالت فقلب الشاعر يبقى متأثرًا بعواقبها.

---

[1] انظر، د. كمال نشأت، "أبو شادى وحركة التجديد فى الشعر العربى الحديث"، ص ١٤٧.

[2] انظر، المرجع السابق، ص ٣٧٣.

[3] "الشعلة"، ص ٥٥.

والشاعر فى ذلك كله يستعذب حزنه وألمه ويستمرىء هذا "الشتاء" لأنه قلبه جبل على هذا الحزن وعدم الرضا بما يحيط به من عالمه المادى.

وقد وجدت رمزية الموضوع عند "محمود حسن إسماعيل" إلى جانب التعبيرات الرمزية من قصائد شعره على اختلاف دواوينه وامتدادها، ويعد الشاعر –فى ذلك– رأس مدرسة "أبولو" فهو من أغزر هؤلاء الشعراء شعرا فى ذلك الاتجاه.

فمن ديوانه الأول "أغانى الكوخ": "القيثارة الحزينة الساقية"، ومن ديوانه الثانى "هكذا أغنى": "عاهل الريف [الثور]" ويرمز به إلى الفلاح المستعبد، و"سنبلة تحتضر" التى يرمز فيها إلى هذا النموذج البشرى الذى يحترق ويتفانى فى سبيل الآخرين وهم لا يقدرون له ذلك .. إلخ.

وتجدر فى هذا المقام الإشارة إلى قصائده فى الكوخ التى امتدت على مدار معظم دواوينه، فقد كان الكوخ بالنسبة "لمحمود حسن إسماعيل" لا يقف عند حد كونه ملاذا يلجأ إليه الشاعر يشكو جرح الروح وآلام النفس، لكنه كان يمثل له شيئا فوق ذلك. فالكوخ –عنده– "يمثل قضية الرق الذى كان يعد نفسه واحدًا من الفلاحين الراسفين فى أغلاله، بحيث تراه بعد قيام ثورة ١٩٥٢م يزور الكوخ ويمكث ساعة بعد طول غياب ويحتفل بتشييع جنازته، فهو يرى ظلامه وأغلاله بقايا رفات تتضوع على زوالها كرامة الإنسان"[(١)].

ومن أمثلة القصائد الرمزية عند "محمود حسن إسماعيل" قصيدته "سفنى أقلعت"[(٢)] التى نظمها سنة ١٩٦٨م ثم نشرها بديوانه التاسع "صلاة ورفض" سنة ١٩٧٠م للمرة الأولى. وهذا يعنى أن الشاعر قد انفعل فى هذه القصيدة بالفترة التالية لهزيمة المصريين فى عام ١٩٦٧م.

إن أول ما يواجهنا من الرمز فى هذه الصورة عنوانها –سفنى أقلعت– فعندما نستمع إلى هذا العنوان تقفز إلى أذهاننا صور البحر والأمواج وكل ما يتعلق بالبحر والسفن، لكن الأمر عند الشاعر يختلف كل الاختلاف؛ فنراه لا يعنى السفن على حقيقتها، بل يعبر عن نفسه والأفكار التى تمتزج بأعصابه ودمه، فهذه السفن تسبح داخل مجارى العروق.

---

(١) د. محمد على هدية، "شعر محمود حسن إسماعيل دراسة فنية"، ص ٣١.

(٢) "صلاة ورفض"، "سفنى أقلعت"، ص ١٦١١.

تسيطر على الشاعر فى وصفه هذه السفن عاطفة تلفها الحيرة والقلق والحزن والألم وفقدان الأمل، بل اليأس من المستقبل وعدم الفكاك من أسر الحاضر المظلم، فهو لا يدرى إلى أين تمضى السفينة وهى تمخر عباب بحر دموعه، مما يبرز حيرته والضياع الذى سيطر عليه وعلى جيله بأسره:

فلا تسألونى، فى دروب العُباب: أيّان تَمْضِى ؟

مثلما تشهَقُ الدُموعُ دعونى،

ثم يفصح الشاعر عن أن سفينته رمزية غير حقيقية، فرحلة هذه السفينة بين ضفاف نفس الشاعر بلا شراع ولا سفين، بل هى زورق داخل وجدان الشاعر تملؤه الأحزان:

ولكنْ رحلةٌ، من ضِفَافِ بعضى لبعْضِى !

لا شراعٌ، ولا سفينٌ !

ولكن زورقٌ، من سماء روحى لأرضى !

أطلقَتْهُ الأحزانُ من كل شطٍّ

إن هذا الزورق يقوده الشاعر الملاح الذى يعد فى الوقت نفسه هو الموج ذاته، وهى اللجة التى يعلوها ذلك الزورق، وهو الفجر والأمل الذى يبحث عنه:

أنا ملاّحهُ، وحادى خُطاهُ

وأنا موْجهُ، وعاتى دُجاهُ

وأنا فجرُ حلْمِهِ. وكَرَاهُ

وأنا يقظةُ حداها، هَواهُ

فاتركونى ....

ثم إن هذه السفن بعد إقلاعها لا ترى غير الموت والعتمة؛ فالموج فى جنازة، والبحر كله موت وضياع وفناء، لا يسمع من أعماقه سوى نوح الغريق:

أذهلَتْها جنائزُ الموْج ..

فارتدّت ...، ... وقالت لكأسها: لا تُفيقى

وامْخُرى فى الرفاتِ، والموتِ،

واسقى ثاكلاتِ الرياح، نوْحَ الغريقِ !!

وتلك السفن تحمل على ظهرها تناقضا غريبا يتمثل فى الإباء الذى يتحلى به الشاعر – والشعب المصرى–، وفى العار الذى يعض بنواجزه ذلك الشعب المهزوم:

حملت غَصَّةَ الإباء، وعَضَّ العارِ،

واللَّغْوَمِنْ صداى المُرنِّ ..

ثم يختم الشاعر قصيدته مبرزا بوضوح هذه النزعة المتشائمة اليائسة من الخلاص، فسفنه تفر بما فيها من أمام وجه الشاعر، وهذا يعنى أن نفسه لم يعد لديها أى أمل، خصوصا بعدما فر طائره رمز الحرية ونشدان الأمل، وانحنى غصنه إلى التراب منكسًا. فلا أمل يكمن فى ذاته، تلك الذات التى ولت هى الأخرى ولن تعود إلا إذا شاء الله لها ذلك، فالأمل معقود بفضل الله:

ولكنْ .. كلُّ ما فى كِيانِها فرَّمِنِّى ..

فَرَّ من وجهى الذّى فرَّ منه

طائرى .. وانحنى إلى الترب غصنى ..

فَرَّ من سَمعِيَ الذى كان نايًا

لصلاة الضحَى بمحراب فنِّى

فَرَّ من ذاتى التى ..

آهِ ... لَنْ ترْجعَ ذاتى،

فالشاعر -على هذا النحو- يستلهم موضوع قصيدته مما حوله من أحداث ومما يكمن داخل نفسه ومشاعره "وهكذا فإن الشاعر الرمزى يستقى من الحالات المتولدة فى العقل الباطن ومن الأزمات المبهمة فى اللاوعى مواضيع قصائده، فهو يتأمل أعماقه فتصبح أعماقه مدارا للإنتاج"[1].

وقد صور الشاعر فى هذه القصيدة الرمزية أفكاره ومشاعره مستعينا بتلك الألفاظ الرمزية الموحية، إذ يحملها إشارات رمزية تعبر عما يقصد إليه، فتحمل الحيرة والحزن والألم والأمل الضائع فيشبه الموت والظلام. ومن ألفاظه الموحية فى هذه القصيدة التى تمتد ثمانية وخمسين بيتا: "سفنى أقلعت - أيام تمضى - تشهق الدموع - بقيات ومض - لا شراع ولاسفين - أطلقته الأحزان - يوقظ اللهيب - وعاتى دجاه - سئمت وقوفها فى الكرى الداجى - غيب الشروق - الغد البعيد - ذبيح السموق - وهم الرحيق - جنائز الموج - وامخرى فى الرفات والموت - ثاكلات الرياح - نوح الغريق - وعض العار - فرَّ منِّى - وانحنى إلى الترب غصنى - فر من ذاتى - لن ترجع ذاتى".

أما "على محمود طه" فإضافة إلى رمزية التعبير التى تمثلت عنده فى تراسل الحواس -كما عرضت إليها- نجد رمزية الموضوع كذلك منبثة فى ثنايا دواوينه المتعددة. فلا يخفى ما فى وصفه نفسه بـ"الملاح التائه" من رموز لم يصرح بها الشاعر فى كثير من المواضع. ومن أهم قصائده التى يظهر فيها الموضوع الرمزى "العشاق الثلاثة" و"النشيد" و"القمر العاشق" وغيرها.

لكننا نجد "نازك الملائكة" فى دراستها شعر "على محمود طه" تنكر على الشاعر أن يكون واحدًا من بين الشعراء الرمزيين، فبعدما أشارت إلى وجود الرمزية فى قصائده "التمثال" و"العشاق الثلاثة" و"إمرأة وشيطان" وغيرها تقول: "ونحب قبل أن نخوض فى تفصيلات هذه القصائد أن نشير إلى أن رمزية شاعرنا هذه لا تضعه بين أتباع المذهب الرمزى الذى عرفته

---

[1] د. أنطون غطاس كرم، "الرمزية فى الأدب العربى الحديث"، ص ٧٤.

فرنسا، ومن ثم أوربا كلها فى القرن التاسع عشر. وإنما يرمز "علـى محمـود طه" كما يرمز الشاعر العربى بالمعنى الحرفى لكلمة رمز. فالرمز تلميح إلى الأشياء وربما إفصاح، وهو يمنح القصيدة أعماقـا تسـتثير الفكـر وتفسـح آمـال الخيال".[1]

لا يخفى ما فى هذا الرأى الذى ذهبت إليه "نازك الملائكـة" مـن تقليـل شأن شعر "على محمود طه" الرمزى، ولا يخفى -كذلك- ما حملت بـه عـاتق الشعر العربى القديم من أعباء وأثقال لم يكن ليحملـه ولـم يكـن يطمـح إلـى حملهـا. والثـابت أن الرمـز قـد ظهـر فـى الشـعر العربـى القديـم فيمـا أسـماه أصحابه "الكناية" و"التورية". وهذا يختلف فى جوهره عن مفهوم الرمـز فـى الشعر الحديث.

ومن مآخذ "نازك الملائكة" على شعر "علـى محمـود طـه" الرمـزى - كذلك- أنه كان يقدم لقصائده الرمزية بمقدمات نثرية تشير إلى المقصـود مـن ورائها، فتقول: "وللشاعر عادة كنا نتمنى ألا تكون له هـى أنـه يكشـف رمـوز قصائده بتعليق نثرى يكتبه فى مقدمة القصيدة، وكأنه يخشى ألا يدرك القارىء حقيقة الرمز، فيسرع إلى كشف له"[2].

الحق أن هذه الظاهرة جديرة بالملاحظة ليس عند "على محمـود طـه" وحده، بل عند معظم شعراء مدرسة "أبولـو" الذيـن كـانوا يمثلون قنطـرة بيـن الاتجاهين الرومانسى والرمزى؛ إذ لم يكونوا رمزيين خالصين، كما لم يكونوا -كلية- رومانسيين، وإنما تأثروا بهذا وذاك. لكننى أتفق مع "نازك الملائكـة" فى أن هذه الظاهرة كـانت تفقد شعرهم الرمـزى بعض الجمـال وتسـدّ علـى القارىء -المبدع الثـانى- أبـواب الخيـال. وكـان الأجـدر بالشـاعر أن يـترك قصيدته تتحدث عن نفسها ليفهمهـا كـل قـارىء بمـا تتناسـب مـع هـواه وحالـه النفسية والثقافية، ومن ثم تتسع آفاق القصيدة اتساع الشعر الرمزى.

والأصل فى الشـعر الرمـزى أن يرتفـع الشـاعر بتعبيراتـه بعيـدًا عـن الصور التقريرية، وعليه كذلك أن يتجاوز الإطار المعجمـى للألفـاظ الشـعرية

---

[1] نازك الملائكة، "محاضرات فى شعر على محمود طه دراسة ونقد"، ١٩٦٤م، ١٩٦٥م، ص ١٦٤.

[2] المرجع السابق، ص ١٦٥.

"على أن خصوبة الرمز فى الصورة تكمن فى تحقيق نوع من التفاعل فى السياق العام به تتجدد علاقات المعنى، وتتوالد، وبه يتحرك المعنى بقدرة الإيحاء الذى يعوض النقص فى الدلالة المعجمية"[1].

يعد رمز "الملاح التائه" من أهم الرموز التى حملها شعر "على محمود طه" فلم يكن الشاعر ملاحًا، ولم يقم بأعمال البحرية مثلما كان الشاعر الإنجليزى "جون ماس فيلد"[2]. الذى كان ملاحا فى شبابه، ولم يكن مستغربًا أن يشتاق بعد ذلك إلى البحر والملاحة.

أما "على محمود طه" فلم يكن يصور البحر لديه حقيقة مادية، ولم تمثل له الملاحة معنى واقعيًا. فلم تكن الملاحة والتيه لدى الشاعر سوى مجرد رموز إلى اتجاهات نفسية وفكرية تشبع بها قلبه، وامتلأت بها روحه. "والملاح التائه لا يتوقف منتظرًا المخلص، ولكنه يأخذ شراعه ويجوب البحار ليبحث عنه، وهو فى الواقع يبحث عن ذاته كما قررنا. ولكن الملاح المتجول أبعد الباحثين عن الذات من الوصول إليها. لأنه يفرّ فى حقيقة الأمر من البيئة ومن الأرض كلها، فلا أمل له فى التكيف بعد فترة قصيرة أو طويلة"[3]

يبدأ "على محمود طه" قصيدته بقوله:

أيها الملاّحُ قمْ واطـوِ الشِراعا ... لِمَ نطـــوى لُجَّةَ الليل سِراعا

جَدِّفِ الآن بنا فـــــى هِينةٍ ... وجهة الشاطىء سيرًا واتباعا

فغدًا يـا صاحبـــى تأخذنـــا ... موجةُ الأيــام قذفًا واندفاعا

عبثًا تقفو خُطى الماضى الذى ... خلْتَ أنَّ البحرَ واراهُ ابتلاعا[4]

ينادى الشاعر الملاح القريب منه فى نغمة تقريرية طالبا منه الكف عن التمادى داخل أعماق البحر، متعجبا من شغف الإنسان أن يخوض لجة الليل مسرعا. ويريد أن يعود إلى الشاطىء ببطء وتأنٍّ، لكنه يخاف من

---

[1] د. يوسف حسن نوفل، "الصورة الشعرية واستيحاء الألوان"، دراسة تحليلية إحصائية لشعر: البارودى ونزار قبانى وصلاح عبد الصبور"، ص ٢٢.

[2] أحيل هنا إلى ترجمة "طه"، قصيدة "ماس فيلد"، "عودة الملاح"، من ديوان "أرواح شاردة"، ص ٥٠.

[3] د. ماهر حسن فهمى، "الحنين والغربة فى الشعر العربى الحديث"، ص ١٢٩.

[4] "الملاح التائه"، "الملاح التائه"، ص ١٩.

العودة إلى الشاطىء كما يخبئه المستقبل الذى تطغى عليه موجة الأيام القاصفة المندفعة. ويرى الشاعر أن الخوض فى لجة البحر سيبرز الماضى الدفين، فلا الماضى يزول ولا يستطيع الإنسان أن يتنبأ بالمستقبل الغامض.

حشد الشاعر مجموعة من الألفاظ التى يجمعها الحقل الدلالى للبحر؛ من ذلك "الملاح - الشراع - لجة - جدف - الشاطىء - موجة - البحر - ابتلاعا" وهذه الألفاظ كلها توحى بمكنونات نفس الشاعر.

فالملاح ليس ملاحًا بحريًا وإنما هو السائر فى درب الحياة يؤكد هذا "موجة الأيام" التى تتلاعب بالبشر، والبحر الذى يبتلع الماضى يمثل عند الشاعر تلك الذاكرة الواعية الزاخرة بكل ما يقع للإنسان من أحداث، والشراع عنده يمثل حياة الإنسان التى تحركها الرياح خصوصا إذا كانت موجة الأيام عالية لا تقاوم حيث يصبح الشراع -الإنسان- غير مسيطر على نفسه، لا يتحكم فى حركته. لذلك يفضل المجداف الذى يمثل عنده العقل والفكر إذ ينبغى أن يفكر الإنسان فيما حوله من وسائل الحياة المختلفة ويزنها بعقله "فى هينة" حتى يصل إلى الشاطىء الذى يمثل الأمن والسكون والبعد عن جميع أنواع الصراع غير متبع فى ذلك إلا عقله وفكره وكل ما يشغل الشاعر فى ذلك هو المجهول.

ثم يمضى الشاعر فى قصيدته حتى يفسر لنا "التيه" بعدما تحدث عن "الملاح" فيقول:

أدرك التائه فى بحر الهوى	قبل أن يقتلهُ الموجُ صراعا
وارْعَ فى الدنيا طريدًا شاردًا	عنه ضاقتْ رقعةُ الأرض اتساعا
ضل فى الليل سُراهُ، ومَضَى	لا يرى فى أفقٍ منه شعاعا
يجتوى اللافحَ من حرقته	وعذابٍ يشعلُ الرُّوحَ التياعا
والأسى الخالدَ من ماض عفا	والهوى الثائر فى قلبٍ تداعى

فالشاعر فى هذه الأبيات يتوجه بالخطاب إلى مخاطب لم يسمه -لعله الملاح- مطالبا إياه أن يدركه وهو تائه فى بحر الهوى -الحياة المتلاطمة-

لأن قواه لم تعد تحتمل بعد ما ضاقت به الأرض وغلقت، وضل فى ليل الحياة وصراعها يصلى بناره حتى سكن الأسى فؤاده وتداعى فيه الأمل.

وألفاظ التيه فى هذه الأبيات متتالية متزاحمة؛ منها "التائه - طريدا - شاردا - ضاقت رقعة الأرض اتساعا - ضل فى الليل - لا يرى - يشعل الروح التياعا - الأسى الخالد - الهوى تداعى" وكلها ألفاظ تعبر عن الضياع فى الحياة وعدم الاستقرار كالباحث عن أمل مفقود لا يعرف له طريقا.

ثم يتم الشاعر هذا الهيكل الهرمى لقصيدته الرمزية، ويثبت أنه لا يعنى البحر ولا الملاحة ولا الشراع ولا الأمواج الصاخبة، وإنما يرمى إلى نموذج عالٍ فى الحياة هو "الحب" الذى يبتغيه هاديا مسيرا فلك الحياة. فيقول فى ختام القصيدة:

فاجعل البحرَ أمانًا حوله ... واملأ السهلَ سلامًا واليفاعا

وامسح الآنَ على آلامِهِ ... بيدِ الرفقِ التى تمحو الدماعا

وقُدِ الفلكَ إلى بَرِّ الرِّضى ... وانشرِ الحبَّ على الفلكِ شراعا

هكذا يصل الشاعر إلى الأمل الذى ينشده، لكنه لا يستطيع الوصول إليه فيتمناه على الملاح. ومن ثم اختلفت ألفاظه؛ فنرى فيها الأمن والأمان والهدوء والسكينة والحنو والطمأنينة؛ من ذلك "أمانا - سلاما - أمسح الآن على آلامه - بيد الرفق - بر الرضى - انشر الحب".

بهذا رأينا شعراء مدرسة "أبولو" يهيمون بالاتجاه الرمزى -تعبيرًا وموضوعًا- فرأينا الأولى متمثلة فى تراسل الحواس وتلك التعبيرات الغريبة على روح الشعر العربى الخارج لتوه من أغلال الكلاسيكية. وتظهر فى شعر هؤلاء الشعراء رمزية الموضوع خلافا لبعض النقاد الذين ذهبوا إلى ما يناقض ذلك، فسلبوا الفن الشعرى لدى شعراء مدرسة "أبولو" خاصية بارزة من أهم خصائصه.

دلالات الألوان الرمزية :

اهتم أصحاب الاتجاه الرمزى بدلالات الألوان. فقد كانت للألوان عندهم إشارات خاصة يرمون من ورائها إلى رموز لا يصرحون بها، وإنما يحسها القارىء من خلال تعرضه لنصوص هؤلاء الشعراء، فطابقوا بين

الألوان والمعانى "واللون الأحمر يرمز للحياة الصاخبة والدم وشهوة الحب والأعاصير، والأخضر يمثل الكون والطبيعة والبحر، والأزرق يمثل الانطلاق إلى ما وراء المادة الكونية حيث عالم الملائكة والموسيقى التى تبلغ الأعماق، واللون البنفسجى لون الرؤية الصوفية، والأصفر للحزن والتحفز نحو عالم أفضل، والأبيض ينم عن الهدوء والسكينة والطهر"[1].

إن هذه المعانى التى يمكن استيحاؤها من خلال الألوان بوصفها عنصرًا من عناصر تشكيل الصورة لا يمكن أن نتقبلها على إطلاقها، ولكن يجدر بدارس الصورة الشعرية الملوّنة المكونة "ضرورة مراعاة الصلات الداخلية للنص تجاوزا لحدود الكلمة معجميا، وانطلاقا بها فى علاقاتها مع غيرها من الكلمات والحالات والصلات"[2].

وإذا كان شعراء الرمزية قد عنوا فى شعرهم بتوليد رموزهم من أصباغ الألوان، فهذا لا ينفى وجودها عند شعراء الاتجاه التقليدى والمذهب الرومانسى "فإذا كان الأول ينظر إلى اللون نظرة مادية فى ذاته على أساس أنه حلية زائدة ترتبط بالشكل فإن الثانى يراه فى علاقاته رؤية شعورية على أساس أنه قيمة تعبيرية ترتبط بمعنى العمل ومحتواه وبتجربة صاحبه الوجدانية، أو هو على حد تعبير "مطران" "صورة الوجدان"[3].

وقد مزج شعراء مدرسة "أبولو" فى استيحائهم الألوان بين ثقافتهم الرمزية ونفوسهم الرومانسية، فتبدو الألوان فى تشكيل الصورة رمزية أحيانا ورومانسية أحيانا أخرى، وقد لا يستطيع المتلقى لهذه الصور الشعرية أن يفصل بين رمزية الصورة ورومانسيتها، وذلك لامتزاج الرمز بعاطفة الشاعر ووجدانه فى أغلب الأحيان.

ويعد اللون الأصفر من أهم الألوان التى شكلت كثيرا من صور شعراء مدرسة "أبولو" وهو يمثل عندهم الفناء والعدم والتحلل والذبول، لذلك يقرنونه -غالبا- بالموت والفراق والوداع.

---

[1] د. ماهر حسن فهمى، "تطور الشعر العربى الحديث فى مصر، من ١٩٠٠ إلى ١٩٥٠م"، ص ١٦٦.

[2] د. يوسف حسن نوفل، "الصورة الشعرية واستيحاء الألوان"، ص ١١٦.

[3] د. نعيم اليافى، "تطور الصورة الفنية فى الشعر العربى الحديث"، ص ٢٢١.

فإذا نظرنا إلى شعر "أبى شادى" وجدنا اللون الأصفر عنده يعبر عن الذبول والانتهاء؛ ففى حديثه عن الشمس ساعة المغيب فى قصيدته "المساء فى الصحراء" يقول:

دنا الليلُ والصحراءُ فى روعةٍ له   وإنْ لُمحَتْ فى راحةٍ وسُكون

ولم يبقَ من شمس الغروب ونورها   سوى لوعةٍ فى صُفرةٍ وحنين[1]

فالشاعر يصف الشمس ساعة مغيبها إذ لم يبق منها ومن نورها سوى اللوعة والأسى الظاهرين من خلال لونها الأصفر مما يدل على الذبول والفناء. وهذا يومئ بما فى نفس الشاعر من إحساسه العميق بذلك الفناء والعدم فى حياته. وسيطرة الأسى والحزن على نفسه.

إن ارتباط اللون الأصفر بالحب والحبيب كثير عند شعراء مدرسة "أبولو". و"محمود حسن إسماعيل" يستلهمه عند لحظة الفراق، فيمثل اللون الأصفر –عنده– لحظة الوداع والفراق ويبدو ذلك من خلال النظر إلى لون زهرة القطن التى يصورها بالحبيبة المفارقة الذابلة، يقول فى قصيدته "كنز الذهب الأبيض – زهرة القطن":

وبدتْ صفراء تحكى غادةً   ذبلتْ نضْرَتها يومَ الوَداعْ[2]

فالشاعر يقرن لون زهرة القطن الصفراء بلون الغادة وقت الفراق. ولا يخفى ما فى هذه الصورة من تعارض فى الأثر النفسى؛ فصفرة الزهرة توحى بالبهجة لما يترتب عليها من خروج القطن، أما اصفرار لون الغادة فينم عن حزن وشحوب. من ثم وقع التناقض فى الأثر النفسى المترتب على كلتا الصورتين.

أما "على محمود طه" فإن اللون الأصفر يأخذ عنده رمزا يختلف عن بقية شعراء "أبولو". فيمثل –عنده– رمز الغيرة من قبل المحبوبة فيقول فى قصيدته "الوردة الصفراء":

قالتْ تُعاتبُنى: أراكَ مَنعْتنِى   من قطفِ هذى الوردة الصفراء

---

(1) "الشعلة"، ص ٢١.

(2) "أغانى الكوخ"، ص ٢٣.

وبسحرِ هذا اللون كـــم غنّيتنى وهتفتَ بالشقراءِ والصهباء

قلتُ: اغفرى لى يا حبيبةُ نظرتى إنى أعيدُ الحسنَ من أهوائى[1]

ويقترب اللون الأسود -عند شعراء مدرسة "أبولو" - من دلالة اللون الأصفر، فهو يوحى بالموت والعدم والفناء والحزن الشديد، لذلك يرتبط -فى أغلب الأحيان- بدلالات الموت وألفاظه. فيرتبط اللون الأسود عند "الهمشرى" بالموت والفناء فيقول متحدثا عن "سفن الموت" فى قصيدته "شاطىء الأعراف":

نَصلتْ من غبارها سفـن المو تِ وسـارتْ بـمن تُقِلُّ خفافا

لفّها الموتُ فى غياهبه السُّو دِ وأسرى يطوى بها الأسْدافَا[2]

إذا كان اللونان الأصفر والأسود يعبران عن الذبول والفناء والموت والتحلل بما فى ذلك كله من قتامة وعبوس، فإن اللون الأخضر يمثل النماء والازدهار، إذ يبدو فى معظم شعرهم الذى تبرز فيه الثمار والأشجار والنبات. ومن ثم ارتبط هذا اللون -عندهم- بالانطلاق والسعادة والمرح، فقرنوه بمرحلة الطفولة التى تتسم بالصفاء والنقاء والنماء والتجدد. ويبدو ذلك من خلال قصيدة "الشابى" "الجنة الضائعة" فى قوله:

ونظلُّ نركضُ خلفَ أسـ ـراب الفـراشِ المستطير

ونَمُرُّ مـا بينَ المـرو جِ الخضرِ فى سكر الشُّعور[3]

ويعد اللون الأبيض من أهم الألوان التى تسهم فى تشكيل الصورة عند شعراء مدرسة "أبولو". وهو -عندهم- يعبر عن الصفاء والطهر. ويتفق "محمود حسن إسماعيل" -مع بقية شعراء المدرسة- فى استيحاء الطهر والصفاء من خلال اللون الأبيض، يبدو ذلك من خلال تصويره "زهرة الفول":

وهنا الفولُ أبيضُ الزهرِ نضْرٌ كسُدُولِ العفافِ لاحتْ بمْشهدْ[1]

---

[1] "شرق وغرب"، ص ٣٧٣.

[2] ديوان" الهمشرى"، ص ٣٧.

[3] "أغانى الحياة"، ص ٣٦٣.

إذا كان الشاعر قد عنى فى هذا البيت بتصوير العفاف من خلال اللون الأبيض فإن فيه لونا بيانيا آخر لابد من الإشارة إليه أعنى به التجريد. فالشاعر يصور هذا اللون الأبيض المحسوس بشيء مجرد غير ملموس هو العفاف. ولا يخفى ما فى هذه الصورة من تجاوب وتوافق فى الأثر النفسى المترتب عليها.

ويقرن "على محمود طه" بين اللونين الأبيض والأحمر فى وصفه شرفة المحبوبة. فيمثل اللون الأحمر -عنده- لهيب الحب واشتعال الوجد، ويبدو اللون الأبيض من خلال وصفه شرفة المحبوبة ذات الغلالة البيضاء البادية من وراء هذه الشرفة فى ضوء القمر المتسلل إليها يقول فى قصيدته "القمر العاشق":

فَرُدِّى الشــرفةَ الحمرا ... ءَ دونَ المخــدَعِ الأسنى

وصونى الحسنَ من ثو ... رةِ هذا العاشقِ المُضنى[2]

ويرتبط اللون الأحمر -عنده- بلحظة الوداع التى تبدو من خلال زهرة المحبوبة المودعة مما يلهب وجدانه ويهيج عاطفته. وذلك فى قصيدته "طاقة زهر":

زَهَراتكِ الحُمْرُ التِى أَسْلَمْتِها ... بيدىْ مودِّعةٍ يمينَ مُودِّعِ[3]

هكذا أفاد شعراء "أبولو" من الاتجاهات الغربية فى جعل الألوان ذات دلالات خاصة تنبعث منها إشارات تنم عما فى أنفس شعراء "أبولو" من معان ومقاصد. فإن هذه الألوان عند هؤلاء الشعراء تعد -فى معظمها- وسيلة من وسائل التعبير الرمزى. فكل لون عندهم مرتبط بحس أو فكرة معينة. وهم ينتقون هذه الألوان من خلال مظاهر الطبيعة -ساكنة ومتحركة-؛ فاللون الأبيض يبعث فى النفس جوا من الطهر والقداسة ذلك الطهر المثالى الذى لا يصل إليه الإنسان فى رجسه ودنسه، كما يكمن هذا اللون فى اللطف والرقة والوداعة. واللون الأخضر يوحى بالأمل والحياة الجديدة، والثورة على

---

(1) "أغانى الكوخ"، ص ٧٧.

(2) "ليالى الملاح التائه"، ص ١٢٥.

(3) "الشوق العائد"، ص ٢٩٣.

القديم، ويعبر اللون الأصفر عن الذبول والنهاية والفناء، ويعبر -كذلك- عن المرض واليأس من الحياة، وقد اقترب من اللون الأصفر اللون الأسود - قرينه ومثيله- فهما يوحيان بإيحاءات متقاربة ومعانٍ متماثلة، لذلك نجد أن اللون الأخضر يرتبط عند شعراء "أبولو" بموسم الربيع موسم الخضرة والحياة الجديدة والتفتح والبعث بعد الموت والازدهار بعد الفناء. أما اللون الأصفر وما فيه من الذبول والانتهاء فإنه ارتبط عند هؤلاء الشعراء بفصل الخريف فصل الفناء والعدم وسقوط الأوراق، وقد ارتبط السواد بظلمة الشتاء والأحزان التى تهيمن على نفوسهم.

هكذا رأينا شعراء "أبولو" يعنون بالرمز عناية فائقة فيعبرون تعبيرا غير مباشر عن جوانب النفس المختلفة التى لاتقوى على التعبير عنها اللغة فى دلالاتها الوضعية المسطحة. ومن ثم تتولد العلاقة بين الشاعر والأشياء عن طريق الإثارة النفسية لا عن طريق التصريح المباشر.

ومما تجدر الإشارة إليه هنا أن الرمز عند هؤلاء الشعراء لم يصل إلى حد الغموض، بل صاغوا رموزهم فى تلك الألفاظ المشعة الموحية التى تعبر عن أجواء نفسية رحيبة، لذلك كانوا يحاولون التقريب بين الصفات المتباعدة رغبة فى الإيحاء كذلك، فانتقلت عدوى الرمز من هذا المنطق إلى نفس المتلقى دون تحول الرمز إلى لغز غامض.

والخلاصة أن الصورة الشعرية والتعبير الرمزى بإيحاءاته وإشاراته الصادرة عن العالم الخارجى المعبرة عن مكنون نفس الشاعر، كل أولئك برز فى شعر مدرسة "أبولو". فوجدناهم يعنون بالإطار التقليدى للصورة ويكثرون من الألوان الجديدة فى الصورة الشعرية، وإن كانت هذه الجدة تعتمد على جذورها القديمة الموروثة، فيعلى شعراء "أبولو" من شأن التشخيص لعناصر الطبيعة الجامدة، وجسموا المعنويات وجردوا المحسوسات. ذلك كله فى صور بسيطة أحيانا، وأحيانا أخرى فى صور متراكمة متتابعة، أو لوحات تصويرية تشبه اللوحات الزيتية.

وقد برزت لدى شعراء "أبولو" رمزية الموضوع إلى جانب رمزية التعبير. فلم يقف أثر الرمز على هؤلاء الشعراء عند حد الألفاظ وما تحمله من إيحاءات رمزية، بل تعدت ذلك إلى الموضوع الرمزى.

الفصل الثانى:

المعجم الشعرى والموسيقى

أولاً : المعجم الشعري :

ليس من شك في أن للألفاظ والتراكيب دورًا عظيمًا في عملية بناء النص الشعري تبرز المعاني التي يرمي إليها الشاعر، وتبلور مشاعره، وتجسم أحاسيسه. فالألفاظ والتراكيب جزء من عملية الخلق الشعري لايتم العمل الفني للشاعر بدونها. فالألفاظ ليست مجرد أدوات للبناء، لكنها كائنات حية تساعد في البنية الحية للنص الشعري، والألفاظ تحتمل ذكريات وتجمع طاقات مختلفة نابعة عن نفس الشاعر.

وقد وضع النقاد قواعد عامة للألفاظ تتلخص في ضرورة دقتها وسهولتها وألفتها على أن تكون موحية وذات وقع موسيقى مميز، حيث لا يخرج ذلك كله عن الإطار العام للتجربة الشعرية وموضعها. ومن ثم يجب وضع الكلمات موضوعها في النص الأدبي حيث ينبغي لها. لذلك رأينا الشعراء ينقحون في أشعارهم ويغيرون ألفاظًا مكان أخرى ويحذفون ويضيفون محاولين الوصول إلى أفضل صورة لألفاظهم تمثل أروع مظاهر الاتصال والتناغم بين هذه الألفاظ. ومن ثم تتكون لديهم تلك الصورة الفنية العامة التي يعبرون بها عما تجيش به نفوسهم ويرمي إليه فنهم.

على هذا تعد الألفاظ من أهم عناصر الصورة الشعرية إذ لا يمكن أن يتناولها الدارس مفردة بل لابد أن توضع في موضعها من الصورة، كما لم تأت هي نفسها منفصلة عن موضوع الشعر وصوره الجزئية والكلية، إذ تمثل عمد هذه الصور.

وقد عنى شعراء "أبولو" كثيرًا بألفاظهم ولغتهم الشعرية وحرصوا – في ذلك– على التجديد و عدم السير في ركب التقليد ، و قد ساعد على ذلك معرفتهم باللغات إلى حد جعل "أبا شادى" ينقل في شعره ألفاظًا أجنبية مطوعًا إياها للوزن والعروض العربي الموروث، إضافة إلى محاولته مع شعراء "أبولو" التسهيل في اللغة فجاءت ألفاظهم فيما يشبه لغة الحياة اليومية دون تقعر ولا تعقيد. وليس معنى هذا أن لغتهم كانت عامية، أو فصحى مهدمة القواعد والأصول، ولكنهم كانوا يحاولون تمصير العربية أو تعريب المصرية[1].

---

[1] انظر : "الشعلة"، ص ١٠.

ولما كان شعراء "أبولو" يعتمدون فى الأصل على التجارب الذاتية والحس الشخصى وجدناهم يلونون ألفاظهم بألوانهم الخاصة، ومن ثم كان بعدهم عن الألفاظ التقليدية المألوفة التى تقترب أن تكون موضوعية تقترب مما وجد عند الشعراء التقليدين عن أن تكون ذاتية تتلون بشخصية الشاعر نفسه. ومن ثم فإن شعراء "أبولو" قد ابتكروا لأنفسهم معجمًا شعريًا خاصًا بهم وإن اختلف من شاعر إلى آخر إلا أنه فى النهاية يلتقى عند قمة واحدة ارتضاها جميع شعراء "أبولو" وهى ألفاظ رقيقة شفافة سهلة ترتبط بإيحاءات نفسية ووجدانية متعددة أكثر من ارتباطها بدلالات مادية محدودة.

ألفاظ الطبيعة والتحليق الشعرى :

لقد غلبت ألفاظ الطبيعة على المعجم الشعرى لدى شعراء "أبولو" حيث نراها تدور دورانًا مطردًا فى شعرهم كله -إلا النزر القليل- يستوى فى ذلك أن يكون موضوع القصيدة الرئيس أحد مظاهر الطبيعة، وأن يكون موضوعًا آخر بعيدًا عن الطبيعة. ومن خلال التعرض إلى ذلك يلاحظ هيام كل شاعر من شعراء "أبولو" بمجموعة خاصة من الألفاظ كهيام "أبى شادى" بألفاظ النور والظلال والضياء ومصادر ذلك كالنجوم ومظاهره كالصبح والنهار.

أما "أبو القاسم الشابى" فقد كان معجمه الشعرى سابحًا فى ألفاظ الطبيعة المتعددة، ففى شعره تنساب الجداول وتشدو العصافير ويداعب النسيم حفيف أوراق الشجر والأصداء ترف فى الوادى ونسمع صوت الرياح وترقص الأزهار. ويبنى الشاعر مع محبوبته أكواخ الطفولة. ونرى من هذه الألفاظ البرق والليل والنهار والظلام والنور والضوء والفراش والهوام والحشرات. وهى تقترب كثيرًا من ألفاظ "أبى شادى" وغيره من شعراء المدرسة الذين التقوا فى النهاية فوق قمة ارتضوها من الألفاظ الرقيقة الموحية المرتبطة بمظاهر الطبيعة.

إن أمثلة ذلك كثيرة عند "الشابى" ففى قصيدته "بقايا الخريف" يقول:

فسرتُ إلى حيثُ تأوى أغانــى الرَّ ... رَبيـــع، وتذوى أمانى الخريف

وحيث الفضــا شاعــرٌ حــالمٌ ... يناجــى السهول بوحيٍ، طريف

وقـــد دثَّرتْــــه غيومُ المســاءِ بظـــل حزيـــن ضريجٍ شفيفْ

وبيـــنَ الغصـون التـــى جرَّدتها ليـــالى الخريفِ القوىّ العَسُوف

وقفت وحـــولى غديــــــرٌ مواتٌ تمادتْ بـــه غفواتُ الكهوف[1]

يحشد الشاعر فى هذه الأبيات القليلة مجموعة ضخمة من ألفاظ الطبيعة تتمثل فى "الربيع - الخريف - الفضا - السهول - غيوم - ظلّ - الغصون - ليالى - غدير".

تبلغ هذه الألفاظ أحد عشر لفظًا، ولا يخلو منها بيت من هذه الأبيات الخمسة، مما يؤكد حرص الشاعر الكبير على حشد أكبر عدد منها. ولا يقف دور الشاعر عند مجرد حشد الألفاظ التى تتعلق بالطبيعة، لكنه يحملها إشارات وجدانية حتى تخدم الصورة الشعرية.

ومن أبرز شعراء "أبولو" الذين كان لهم معجمهم الخاص المرتبط بمظاهر الطبيعة "على محمود طه" الشاعر البحار، أو "الملاح التائه". فقد غلبت هذه الألفاظ المرتبطة بعالم البحار على معجم الشاعر وتبدأ هذه التسمية تعلن عن نفسها انطلاقًا من عناوين دواوينه؛ فمنها "الملاح التائه" و"ليالى الملاح التائه"، وهما يعبران بصفة مباشرة عن صاحبهما الملاح.

أما ديوانه "شرق وغرب" فيشير إلى ذلك الترحال بين المشرق والمغرب فهو الشاعر الرحالة الملاح. ومن ثم كثرت ألفاظ الطبيعة فى شعره مرتبطة بالبحر كالبحر والنهر والأمواج والزورق والمجداف، إضافة إلى ألفاظ الطبيعة الأخرى التى اشترك فيها مع معظم شعراء "أبولو" كالضوء والظلال والنور والربى والتلال والجبال والسهول والبقاع والأزهار والأشجار والثمار والقمر والنجوم والكواكب والصفصاف والخمائل والعطور.

وقد كثرت فى شعر شعراء "أبولو" ألفاظ الخريف والشتاء والربيع والعشب والنحل والفراش والحقل والزرع، وأنواع الحيوان كالثور والشاة والكلاب والقطط، وأنواع الطيور -كذلك- كالعصفور والبلبل والعندليب والحمام واليمام. وهذا ما فصل البحث القول فيه فى الفصل الخاص بالطبيعة الحية.

---

[1] "أغانى الحياة"، "بقايا الخريف"، ص ١٧١.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن ألفاظ القداسة والطهر قد ارتبطت بالغاب والريف ومظاهر الطبيعة فيه وما تمثله من الحياة البدائية الأولى. أما ألفاظ الدناسة والإفك واللغو والدعارة والفجور والرياء وما فى ذلك كله من زيف وخداع فقد ارتبطت بالمدينة ومن ثم آثر شعراء "أبولو" الريف على المدينة.

ويستطيع الدارس أن يختار أى نموذج من شعر "على محمود طه" – أو غيره– ليكن هذه الأبيات القليلة فى مطلع قصيدته "أغنية ريفية" يقول:

إذا داعبَ المـــاءُ ظـلّ الشّجرْ	وغـازلتِ السُّحبُ ضوءَ القمرْ
وردّدت الطيـــر أنفـاسَها	خوافقَ بيـن الندى والـزّهر
ونــاحتْ مطوقـــةٌ بالهوى	تناجي الهديلَ وتشكـو القدرْ
ومـرَّ على النهر ثغرُ النسيم	يُقَبِّلُ كـل شـراعٍ عبرْ
وأطلعـتِ الأرضُ مـن ليلها	مفاتـنَ مختلفـاتِ الصُّورْ
هنالك صفصافـةٌ فـى الدُّجَى	كـأنَّ الظلامَ بها مـا شعرْ[1]

ففى هذه الأبيات نرى النور والظلام، ونسمع شدو الطير وخرير المياه، ونبصر خضرة الأشجار، ونلمس رقة الأزهار. فقد حشد الشاعر هذه المجموعة الكبيرة من ألفاظ الطبيعة يحملها إشارات وجدانية تعبر عن مكنون نفسه، ويحملها كذلك رموزًا نستطيع أن نستشفها من خلال التعمق فى معانى هذه الأبيات. فمن ألفاظ الطبيعة التى وردت فى الأبيات "الماء – ظل – الشجر – السحب – ضوء – القمر – الطير – الندى – الزهر – مطوقة – النهر – النسيم – الأرض – ليلها – صفصافة – الدجى – الظلام".

إن هذه الألفاظ تبلغ سبعة عشر لفظًا تحمل إشارة إلى مظاهر الطبيعة بين أرضية وعلوية وحية. ولا يخلو بيت واحد من الأبيات الستة من لفظ يعبر عن أحد هذه المظاهر. ولا يخفى ما يحمل فيه الشاعر هذه الكلمات من إشارات رمزية. وعلى سبيل المثال تلك الصفصافة التى تنتحى ناحية من لوحة الشاعر التصويرية، فتبدو وحيدة شريدة لا يحس بها أحد حتى إن الظلام

---

(1) "الملاح التائه"، ص ٢٩.

لا يشعر. وهى -بذلك- ترمز إلى الشاعر نفسه الذى يحس بالوحدة منطويًا على نفسه لا يحس به أحد.

إن سيطرة روح الطبيعة على ألفاظ شعراء "أبولو" دفع بعض النقاد إلى رفض ذلك بوصفها مجموعة من الألفاظ المحدودة يلزم شاعر مدرسة "أبولو" بها نفسه. ومن هؤلاء النقاد د. "شوقى ضيف" الذى ذهب إلى أننا إذا قرأنا ألفاظ "على محمود طه" شدهنا به وأعجبتنا، لكنه يتعجب من ذلك لأنها ألفاظ معادة مكررة "حتى ليظن الإنسان أن الشاعر يحفظ مجموعة من الألفاظ لا يزال كلما حاول نظم قصيدة يضمها بعضها إلى بعض، يملأ بها قوالبه... لكنك إذا أنعمت النظر فى هذا الرنين لم تجد فيه فكرًا بعيدًا ولا معنى عميقًا، وإنما تجد فيه الألفاظ التى تضغط على الأعصاب بجمال ألحانها وأنغامها".[1]

إن د. "شوقى ضيف" بهذا النقد يهدم كلية مجموعة الألفاظ الجديدة التى دارت فى شعر مدرسة "أبولو". فـ"على محمود طه" لم يبتعد فى شعره عما صنعه بقية شعراء المدرسة من دورانهم بصورة ملحة فى قوالب مخصوصة من الألفاظ التى ترتبط بمظاهر الطبيعة. والرأى عندى أن سيطرة عناصر الطبيعة على هؤلاء الشعراء -معنى ولفظًا- هو الذى جعلهم يدورون هذا الدوران فى فلك تلك الألفاظ غير هيابين ولا متريثين ولا يُعد ذلك عيبًا بقدر ما يُعد هيامًا من هؤلاء الشعراء بألفاظ الطبيعة ومظاهرها تلك الطبيعة التى شربوها وطعموها وذاقوها ولمسوها ورأوها وسمعوها وشموها، فأفرغوها شعرهم فأحسها المتلقى من خلال سباحته فى ذلك البحر الشعرى الطبعى.

إن شعراء مدرسة "أبولو" عندما يستخدمون الألفاظ لا يستخدمونها بوصفها عناصر منفصلة عن وجدانهم ونفوسهم، فنجد لغة هؤلاء الشعراء تتصل بعدد من المعانى، من ذلك شوقهم إلى عوالم بعيدة خفية. وغالبًا ما تمثل تلك الألفاظ الشعرية بعض جوانب الرومانسية، من ذلك عشق الجمال والتطلع إلى الانطلاق. وقد يحملون هذه اللغة رموزًا تتعلق بذواتهم.

ويمثل "محمود حسن إسماعيل" أهم شعراء "أبولو" فى ذلك الاتجاه، ويتميز على بقية شعراء المدرسة فى أنه بدأ تجديده الشعرى من اللغة ووضع

---

[1] د. شوقى ضيف، "دراسات فى الشعر العربى المعاصر"، ص١٩٨، ١٩٩.

التجربة الشعرية فى المرتبة الثانية وصب اهتمامه على التعبير الشعرى. ولعله قد صنع ذلك "لينطلق فى أجواء رحبة من التجسيم والإيحاء والرمز والموسيقى الحرة والصور الشعرية المركبة. وإذا كان الإيحاء والرمز من أهم خصائص شاعرنا فقد كان طبيعيًا أن يستخدم اللغة على نحو خاص يحقق فى شعره هذين العنصرين الهامين"[1].

لذلك كان "محمود حسن إسماعيل" يكثر من المترادفات أو الألفاظ المتقابلة فى معانيها، إضافة إلى استخدامه تلك الألفاظ الرحبة التى لا تحكمها معانٍ مادية محددة، فغدا بذلك رأس مدرسة "أبولو"، وقد أشرت إلى ذلك فى المبحث الخاص بتراسل الحواس.

وقد عنى "محمود حسن إسماعيل" بكثير من ألفاظ الطبيعة التى نراها تدور فى فلك شعره بلا انقطاع، لكن أكثر الألفاظ المتعلقة بمظاهر الطبيعة دورانًا فى شعره تلك الألفاظ المتعلقة بالنور والضياء والعطر وما يجاورها فى ميدانه الدلالى، وهو بذلك لا يختلف كثيرًا عن بقية شعراء "أبولو". "ولعل النور هو الرمز المفضل عند "محمود حسن إسماعيل" -كما يقول د. عبد القادر القط- فهو يطالعنا فى أول بيت من أبيات الديوان -قاب قوسين- رمزًا إلى الحقيقة التى يتطلع إليها الشاعر:

قابَ قَوْسيْن منَ النُّور فسيرى   واهْتِكى كلَّ لِثام فى الضَّمير

ثم نكاد نلقاه بعد ذلك أكثر من مرة فى كل قصيدة من قصائد الديوان مفردًا تارةً أو مركبًا"[2].

ومما يؤكد هيام "محمود حسن إسماعيل" بهذه اللغة التعبيرية المتعلقة بألفاظ الطبيعة -خصوصًا العطر والنور- قوله فى قصيدته "تاهت فى العبير":

كُلّمـــــا قبل ضـــــوءُ الشمس زهــــرَهْ

وانحنـــــىَ العطـــــر لها ينقل ســـــرَّهْ

لاح لى وجهك فـــــى كـــــل شُعـــــاع يتَجلـــــَّى ..

ســـاقِى الإيمـــان ! مِنْ نورك طُفْ بالكـــاس، وامْلأ[3]

---

[1] د. عبد القادر القط، " فى الأدب العربى الحديث"، ص ٨٥.
[2] المرجع السابق، ص ٨٦.
[3] "قاب قوسين"، ص ١١٩١.

ففى هذه الأبيات يظهر النور والعطر والزهر وبعضها يتكرر أكثر من مرة فى هذه الأبيات القليلة، فنجد ألفاظ الطبيعة على الترتيب "العبير – ضوء – الشمس – زهرة – العطر – شعاع – نور".

فنجد بداية من عنوان القصيدة كلمة "العبير" ثم يأتى فى الأبيات بكلمة "العطر". أما ألفاظ النور والضياء فنجدها فى "ضوء – الشمس – شعاع – نور". ثم تطالعنا كلمة "زهرة" وهى تدخل ضمن الحقل الدلالى للعطر. إذن ثلاث كلمات تدل على العطر وأربع كلمات تدخل ضمن الحقل الدلالى للنور، فتجتمع سبع كلمات من ألفاظ الطبيعة -نورًا وعطرًا- فى أربعة أبيات فقط، وليتها أبيات كاملة، إنها أنصاف أبيات فالوزن الشعرى الذى يسيطر عليها هو مشطور الرمل.

إن هذه القصيدة تمتلىء بألفاظ الطبيعة، فهى تبلغ أربعة وعشرين بيتًا -بل شطرًا- وعلى الرغم من ذلك بلغت فيها ألفاظ الطبيعة ستة عشر لفظًا؛ منها لفظ العطر الذى ورد ثلاث مرات -عطر- ومن حقله الدلالى وردت ثلاث كلمات، فقد تكرر العطر ست مرات. أما لفظ النور وما يتعلق به فقد ورد فى أبيات القصيدة ست مرات -كذلك- منها مرتان يأتى لفظ "النور" بعينه. وقد وردت أربع كلمات أخرى متفرقة تتعلق بواحد من عناصر الطبيعة. مجموع ذلك كله ست عشرة مرة.

وقد مزج شعراء "أبولو" هذه الألفاظ بصورهم وخيالاتهم، حيث أصبحت تلك الألفاظ تحلق فى آفاق بعيدة وتهوّم فى عوالم كانوا هم مبتدعيها فكان هؤلاء الشعراء ينادون بعدم الوقوف بالشعر عند حد المعانى السطحية أو الطلاء اللامع للأشياء دون التعمق فى أغوارها. وهذا ما يقربهم من تطبيق نظرية "التحليق الشعرى" التى يقول فيها د. "محمد مندور": "ونظرية التحليق الشعرى تطالب بنقل الواقع إلى عالم الخيال أو رؤية الواقع من سماء الشعر. وهى رؤية قد تكون عندئذٍ غير واضحة ولا محددة المعالم، بل قد يعميها بعض الضباب، ولكنها مع ذلك تسمو بنا فوق الواقع وترنحنا فى جوها الشعرى الخالص"[1] .

وحتى يخلق هذا الجو الشعرى المحلق لابد من تواجد عدد من

---

[1] د. محمد مندور، "الشعر المصرى بعد شوقى"، الحلقة الثانية، ص ٧٩.

الوسائل لا يستعاض عنها بغيرها مثل "استخدام معجم شعرى تختلف لغته عن لغة النثر فضلاً عن لغة الحياة العاديـة ... ومنهـا الموسـيقى التـى تتخـذا للغـة وسيلة لعزف أنغام تحلق فوق الواقع سابحة فى عالم الشعر"[١] .

وتعد هذه النظرية مناقضة تمامًا نظرية "ماثيو أرنولد" وهى تلك التـى تطالب بأن يكون الشعر نقـدًا للحيـاة بـالمعنى الواسـع لكلمـة النقـد، أى تفسـيرًا وإيضاحًا وإضاءة للحياة، فضلا عن الحكم عليهـا أو لهـا، وتلـك النظريـة هـى التـى رفضهـا شـعراء "أبولـو" فـى أغلـب الأحيـان واسـتعاضوا عنهـا بنظريـة التحليق الشعرى، فهاموا فى الخيال والرحاب البعيدة والآفاق الممتدة.

التـــنـاقض :

إن ثمة ظاهرة من الجدير بها أن تستوقف البحث، أقصـد بهـا ظـاهرة التضاد، أو التناقض فى ألفاظ "أبولو" وهو ما يسـميه بعـض البـاحثين "تركيب التعارض فى المتخيـل الشـعرى" حيـث يسـلك المتخيـل الشـعرى فـى القصيـدة الواحدة طرائق متباينة فى البناء والتراكيب، كذلـك التنـاقض الـذى يظهـر فـى شعرهم بين الطفولة والشيخوخة وبين الماضى والحاضر وبين النهار والليل[٢] وإلى جانب هذه المقابلات اللفظية والمعنوية الكثيرة التـى سـادت عنـد شـعراء "أبولو" "تقوم كثير من قصائد هؤلاء الشعراء على التناقض بين الواقع والمثـال فتصبـح القصيـدة كلهـا رمـزا لهذا الموقـف الرومانسـى مـن المجتمـع والحيـاة والحب"[٣] .

إن شـعراء "أبولـو" بذلـك يقـتربون مـن خصـائص أصحـاب الاتجـاه الرومانسى فى هيامهم بلغة الطبيعة التهكمية التى تشبه اللغة المجازية للأحلام "فتنمو الورود على القبور، والحشرات الصغيرة تحتفـل باقترانهـا يـوم موتهـا، فالزواج والموت والموت والزواج متجاوران ... فـالألم والسـرور، والسـرور والألم أخوان لا يفترقان"[٤] .

---

(١) د. محمد مندور، "الشعر المصرى بعد شوقى"، الحلقة الثانية، ص٨٠.

(٢) انظـر محمـد بنيـس، "الشـعر العربـى الحديـث بنياتـه وإبدالاتهـا الرومانسـية العربيـة"، "المغرب"، ١٩٩٠م، ص ١٦١.

(٣) د. عبد القادر القط، "الاتجاه الوجدانى فى الشعر العربى المعاصر"، ص ٤٣٠

(٤) د. محمد غنيمى هلال، "الرومانتيكية"، ص ٩٦.

ولم يكن هذا التناقض -عند شعراء "أبولو" أو عند شعراء الرومانسية بصفة عامة- ضربا من العبث ولم يكن التضاد حلية لفظية لبيان البراعة فى اللعب بالألفاظ كما كان فى مرحلة من مراحل تطور الشعر العربى، لكن الدافع إليها كان حرارة الواقع التى يذوقها الشاعر فجعلته يقلب الأمور من النقيض إلى النقيض، لعله يستشرف الأمل وسط هذا الظلام. وهذه الثنائية فى التعامل مع الواقع المادى من قبل الشاعر الرومانسى إنما تخدم فى النهاية دلالة واحدة. فالصورة فى هذه الطريقة التعبيرية تجمع بين المتناقضات والأشباه وإذا طبقنا ذلك على "الشابى" "فالحياة إذا كانت بلا كرامة بلا حرية، بلاحركة، فهى تتشابه مع نقيضها وعكسها الموت، فالموت والحياة لفظان يشكلان صورة واحدة تحمل دلالة واحدة هى دلالة العدمية"[1].

ومن أمثلة التناقض -عنده كذلك- أنه يشير إلى الحياة والموت فى وقت واحد يمزج بينهما فى قصيدته "يا شعر" إذ يقول:

أرأيتَ أزهارَ الرَّبيـ	ـع، وقد ذوتْ أوراقُها
فهوتْ إلى صدرِ التُّرا	ب، وقد قضتْ أشواقُها ؟
أرأيتَ شحرورَ الفلا،	مترنِّمًا بينَ الغصون
جمدَ النَّشيدُ بصدرِهِ،	لمّا رأى طيفَ المنون ؟
فقضَى، وقد غاضتْ أغا	ريدُ الحياةِ الطّاهرة
وهوَى منَ الأغصان، ما	بينَ الزُّهورِ الباسرة ؟[2]

فالشاعر يبدأ الأبيات بوصفه أزهار الربيع التى يفترض أن تكون مزهرة ناضرة، لكنه يفجؤنا بتصوير هذه الأزهار ذاوية الأوراق ذابلة، ثم إنها -بعد ذبولها- تهوى إلى التراب ميتة محبطة. ثم يصف الطائر المغرد وهو يتجول بين الغصون، لكنه سرعان ما يرى الموت متمثلا أمام عينيه فيجمد النشيد فى فؤاده ويكف عن الغناء، ومن ثم يموت الشحرور هاويا من قمة

---

[1] د. مدحت الجيار، "الصورة الشعرية عند أبى القاسم الشابى"، ص ٧٢.

[2] المصدر السابق، ص ١١٠، ١١١.

سعادته وتغريده. ثم يمزج الشاعر بين الصورتين -الأزهار الذاوية والشحرور- ليؤكد امتزاج الموت بالحياة والفرح بالحزن. وهو -بذلك- يرى الموت نابعا من بين أعظم أوقات الحياة سعادة.

استطاع "الشابى" أن يقرن بين الألفاظ الدالة على الموت والفناء وتلك التى تشع بهجة وسرورا؛ فمن ألفاظه المرحة الباعثة على البهجة "أزهار الربيع -شحرور الفلا - مترنما - بين الغصون".

لكن الألفاظ التى تدور حول الموت والذبول تغلب على معجم الشاعر فى هذه الأبيات مثل "ذوت أوراقها - فهوت - صدر التراب - قضت أشواقها - جمد النشيد - طيف المنون - فقضى - غاضت أغاريد الحياة الطاهرة - وهوى - الغصون الباسرة".

إن هذه النزعة كثيرة عند شعراء "أبولو" وقد أشرت إلى ذلك فى أثناء التعليق على عدد من النصوص الواردة فى الصفحات السابقة من هذا البحث، وأكتفى بهذا إضافة إلى مثالى "الشابى" السابقين. وأنهى هذه المناقشة ببيت واحد لشاعر مدرسة "أبولو" "على محمود طه" يجمع فيه جمهرة من المتناقضات. فأحلامه باكية ومناه حزينة
وآلامه ضاحكة وجراحه بسامة:

باكيَ الأحلامِ محزُونِ المُنَى ضاحِكَ الآلاَمِ بسَّامَ الجِرَاحْ[1]

على هذه الصورة كان شغف شعراء مدرسة "أبولو" بالتناقض الذى لم يكن مجرد حلية لفظية لبيان البراعة فى الصنعة اللفظية، بل كانوا يعوّلون عليه فى إبراز الصراع النفسى مع الواقع المرير الذى يعيشونه، لعلهم -بذلك- يستشرفون الأمل المنشود من وراء حاضرهم المظلم.

التكرار اللفظى :

إن ثمة ظاهرة لفظية يجدر بالحث أن يقف عندها -أعنى بها ظاهرة التكرار- وهذه الظاهرة قد زادت عناية الشعراء بها فى العصر الحديث، وقد بدت بوضوح فى نتاج شعراء "أبولو". فنجدها فى شعرهم بأغراضه المختلفة، وبصفة خاصة فى شعر الطبيعة.

---

(1) "الملاح التائه"، ص ١٨.

وأبرز شعراء مدرسة "أبولو" فى ذلك "أبو القاسم الشابى" و"حسن كامل الصيرفى" و"عبد العزيز عتيق"، فهؤلاء كانوا يكررون فى قصائدهم تكرارًا يخدم الصورة، حيث يستخدمه الشاعر موظفا إياه لخدمة المعنى الذى يرمى إليه. ويأتى معظم شعراء "أبولو" سائرين على هذا النسق التعبيرى.

لم يكن التكرار لدى شعراء مدرسة "أبولو" حشوا أو زيادة فيكون عبئًا على الصورة الشعرية. إنما التكرار عندهم كان موظفا لخدمة الصورة، مضفيا على القصيدة نغما موسيقيا جميلا. ومن ثم كان للتكرار -عند شعراء مدرسة "أبولو"- وظيفتان أساسيتان؛ تكمن الأولى فى هذا النغم الموسيقى الصادر عن تكرار الألفاظ، وترديد الإيقاعات الصوتية. وتكمن الوظيفة الثانية فى جعل هذا التكرار اللفظى عنصرا أساسيا من عناصر تكوين الصورة الشعرية، فلا ينفصل عنها، ولا تتم بدونه هذه الصورة.

إن التكرار قد يكون فى حرف، أو كلمة -اسما أو فعلا- أو جملة كاملة تقع فى شطر من الشعر أو فى بعضه. وقد يكون متمثلا فى بيت كامل يتكرر مرة أو أكثر على مدار القصيدة.

يعد "الشابى" من أهم شعراء مدرسة "أبولو" الذين نجد عندهم تكرار الحرف. ومن ذلك تكراره حرف الكاف للتشبيه فى قصيدته "صلوات فى هيكل الحب" فيقول:

عذبةٌ أنتِ كـالطفُولةِ، كالأحْـ ــلامِ كـاللحنِ، كالصَّباحِ الجديد

كالسَّماء الضَّحُوكِ كالليلةِ القمْـ ــراء كـالوردِ كـابتسامِ الوليد[1]

فالشاعر يستعين بحرف التشبيه ثمانى مرات فى هذين البيتين محاولاً حشد عدد من التشبيهات لمحبوبته العذبة. فهى تشبه الطفولة فى صفائها ورقتها، والأحلام فى تجريدها وارتفاعها فى سماء الخيال، والصباح الجديد الذى يأتى بالأمل الذى يخلص الشاعر من بين براثن الليل الكئيب، والسماء الضحوك الصافية، والليلة القمراء إذ يملؤها القمر بنوره العذب البهى، والورد بحسن لونه وروعة عطره، والوليد الغرير المبتسم للحياة السعيدة. فهو بتعدد تلك التشبيهات يبرز ما فى نفسه من إحساسه بمحبوبته.

---

[1] أغانى الحياة"، ص ٣٠٣.

و"الشابى" فى قصيدته "جدول الحب بين الأمس واليوم" يسيطر على نفسه هذا التناقض بين عالم الأمس الذى ذهب وولى ولم يعد منه غير الذكرى، وعالم اليوم الذى لايحمل الشاعر إلا العناء. والشاعر عندما يتحدث عن الأسى الجميل يكرره ويؤكده ويلحُّ عليه، وهو -بذلك- يفرغ شحنة عاطفية عنيفة تذوب بنفسه الحية فى ذكريات الماضى البعيد الجميل وكأنه يتمنى أن يعود فينقذه من هذا العالم الكئيب. فيقول فى هذه القصيدة بعدما تحدث عن جمال الماضى وروعة الأمس:

قـد كـان ذلك كلـُّه	بالأمس ! بالأمس البعيد ...
والأمس قـد جرفتْه مقـ	ـهورًا يـدُ الموتِ العتيد
قد كـان ذلك تحتَ ظلْ	ل الأمس، والماضى الجميـل
قد كـان ذلك فـى شعا	عِ البدرِ مـن قبـلِ الأفـول
واليـومَ إذْ زالـتْ ظلا	لُ الأمس عن زهرى البديع[1]

فقد تكررت لفظة "الأمس" خمس مرات فى هذه الأبيات المتتالية. وقد أراد الشاعر أن يؤكد حرصه على الأمس البعيد فكرر جملة "قد كان ذلك" ثلاث مرات. وهى جملة مكونة من ثلاث كلمات؛ الأولى "قد" وهى للتحقيق والتوكيد يريد الشاعر بها أن يؤكد حرصه على الماضى والأمس البعيد، والكلمة الثانية الفعل الماضى "كان" ليشير إلى أن هذا الزمن قد ولى وفات، والكلمة الثالثة اسم الإشارة "ذلك" وهى فى الحقيقة ثلاث كلمات؛ الأولى اسم الإشارة "ذا"، والثانية "اللام" التى تفيد البعد مما يشير إلى بعد هذا الزمن عن الشاعر كما تحس به نفسه، والثالثة "الكاف" حرف خطاب يأتى به الشاعر لعل هذا المخاطب -أيا كان- يستطيع أن يعيد للشاعر بعض الجمال من ماضيه.

و"عبد العزيز عتيق" فى ديوانه "أحلام النخيل" يعود إلى قريته فى إحدى أمسيات الخريف لعله يستعيد ذكرياته الماضية، فإذا الطيور جانحة إلى أعشاشها صاعدة هابطة تبغى المبيت فى موسيقى عذبة كأنها ترحب بالشاعر لما كان بينها وبينه ألفة قديمة. فأوحى إليه ذلك بقصيدته "نشيد الغروب" التى

---

[1] المصدر السابق، ص ١٥٥.

يسترجع فيها ذكرياته مخاطبًا طيور المساء. وقد تكرر نداء الشاعر هذه الطيور ثماني مرات بقوله "ياطيور المساء" وذلك على مدار القصيدة كلها. والشاعر بذلك يلح على الأثر النفسي العميق الذي تركته في قلبه هذه الطيور:

هاهنا كنتُ أهجر العيشَ والنا ... سَ، لأحيا في عالم من نور

وهنا كانت السعادةُ تحبو ... ني بفيضٍ من النعيمِ غزير

وهنا طارت السعادة عن وك ... ـرى، وأهدتْ إليّ سوءَ المصير !

يكرر الشاعر لفظة "هنا" ثلاث مرات -مرة في مطلع كل بيت- مما يحمل إشارة إلى وجدان الشاعر الممتلىء بذلك المكان "الروضة"، يريد - بذلك- ألا يذهب ذهن المتلقي إلى مكان آخر غير الذي ينشغل به الشاعر نفسه.

وفي ديوان "الألحان الضائعة" يأتي "حسن كامل الصيرفي" بقصيدته "ربيع كالخريف" التي يعلن فيها أنه لا يحس بموسم الربيع، ولا يشعر بمقدمه، لأن الشاعر يعيش في خريف النفس وجدب المشاعر. فلما كان التركيز على الربيع الذي يحيط به وهو لا يحس به، وجدناه يكرر قوله "هو الربيع" في ثلاثة أبيات متتالية من مطلع القصيدة:

هو الربيعُ ... ولكن أين بهجته ؟ ... وأين ما كنتُ ألقَى في مغانيهِ ؟

هو الربيعُ ... ولكن لا أحس به ... ولستُ أشعرُ شيئًا مِنْ معانيهِ !

هو الربيعُ، نعم .. في عُرْف دائرةٍ ... مِنَ الزمان، ستمضي بَعْدُ تطويهِ[1]

ثم يأتي بعد ذلك بقوله "هو الربيع" مرتين في بيت واحد فيقول:

هوَ الربيعُ ... ولكن عندَ مبتهجٍ ... هو الربيعُ ... ولكن عندَ أهليهِ

فالشاعر لا يحس بمقدم الربيع، ولا تتأثر به نفسه، لذلك استخدم ضمير الغائب "هو" ليؤكد حقيقة يؤمن بها وهي أن الربيع "عند أهليه". أما الشاعر فإن الربيع غائب عنه بعيد عن محيطه الملموس.

---

[1] "الألحان الضائعة"، ص ٨٠.

والخلاصة أن المعجم الشعرى -لدى شعراء مدرسة "أبولو"- قد اعتمد -فى معظمه- على ألفاظ الطبيعة التى كان يحملها هؤلاء الشعراء إشارات وجدانية ورموزًا نفسية يجوبون بها عالم الخيال، معبرين أصدق تعبير عن نظرية "التحليق الشعرى".

وقد بدت عند هؤلاء الشعراء طرق تعبيرية تتعلق بألفاظهم الشعرية، كظاهرة التناقض والتضاد وظاهرة التكرار اللفظى التى لم تكن حشوًا، ولا زيادة تنفصل عن البناء العام للصورة الشعرية، بل منبئة عن الحالات النفسية الشعورية الكامنة فى نفوس هؤلاء الشعراء.

ثانيًا : الموسيقى والأوزان :

إن التحدث عن المعجم الشعرى والألفاظ بالصورة السابقة يسوقنا -لا محالة- إلى التحدث عن موسيقى الشعر وأوزانه. فاللغة نفسها تتكون من مجموعة من النغمات الموسيقية يتشكل بها العمل الفنى فى النص الشعرى، و"إذا كانت ماهية موسيقى الشعر ترتد إلى ماهية اللغة كظاهرة صوتية، فإن وظيفة الموسيقى فى الشعر ترتد إلى وظيفة اللغة كظاهرة اجتماعية".[1]

طال تحدث النقاد الأقدمين والمحدثين -على حد سواء- عن قضية الوزن الشعرى والموسيقى، وهى قضية جديرة بالدراسة. فأوزان الشعر المحددة والمرسومة بدقة متناهية تمثل لهذا الفن السامى القانون الذى يصوغ فيه الشاعر صوره، مستظلة بظله، ومحتمية بقواعده، فما دام الشعر فنًا له قواعده وقوالبه المخصوصة وجب على الشاعر أن يلتزم بتلك القوالب والقوانين. فليس ثمة ما يدّعون تسميته بالشعر المنثور. فالشعر فن له أساليبه المخصوصة، كذلك للنثر قوانين تحكمه وتسيطر على طرقه التعبيرية.

وليس من شك فى أن أوزان الشعر وقوافيه لها علاقة وثيقة بموضوع القصيدة والصور الفنية السائدة فيها، فقد يدعو البحر الشعرى الذى يختاره

---

[1] د. سيد البحراوى، "موسيقى الشعر عند شعراء أبولو"، ص ٢٣.

الشاعر أو القافية الموحدة أو المتغيرة إلى تنوع عبارات الشاعر، أو إلى الإطناب، أو الإيجاز فى صوره، وقد يساعد الوزن الشاعر أو يفرض عليه ألوانًا معينة من المحسنات اللفظية[1].

لذلك نجد شعراء "أبولو" ينوعون فى أوزانهم وقوافيهم، فيلتزمون الوزن الواحد أحيانًا وأحيانًا أخرى يبدلون فى القصيدة الواحدة، كما يستخدمون الوزن التام، ثم يستخدمون المشطور، أو المنهوك، أو المجزوء، إضافة إلى شعر التفعيلة -أو الشعر الحر- ونراهم يصوغون القصيدة، كلها قالبًا واحدًا ثم نراهم يقسمونها مقاطع لا يسير عدد أبياتها سيرًا مطردًا فى جميع القصائد ويبدلون فى القافية فنجد عندهم المزدوج والمربع والمخمس وغير ذلك من القوالب التى تتغير فيها القافية فى كل مجموعة من الأبيات.

ومن أكثر البحور الشعرية القديمة التى صب فيها شعراء المدرسة نتاجهم الشعرى هى أوزان الكامل - الخفيف - الرمل - البسيط - الطويل - المتقارب - الوافر - المجتث - السريع - الرجز - المتدارك - المنسرح - الهزج.[2]

إذا كان شعراء "أبولو" قد استخدموا الأوزان التامة فى شعرهم فإنهم قد هاموا -كذلك- بالبحور المجزوءة أو المشطورة، أو المنهوكة. وكانوا يمزجون أحيانا فى القصيدة الواحدة بين تام البحر ومجزوءه ومشطوره. أما نظام القافية عند شعراء "أبولو" فى شعر الطبيعة فنجد قوافيهم فى بعضها موحدة على النظام الموروث -وهو الأكثر- ونجدهم فى بعضها الآخر يغيرون قوافيهم كل بيتين أو أربعة أو خمسة أو أربعة عشر بيتا، حيث تختلف المقاطع طولا وقصرا متمشية مع الدفعة الشعورية والتجربة الذاتية التى يريد الشاعر أن يصبها فى تلك القوالب. ويعد التجديد فى القافية أبرز منه فى الأوزان عند شعراء مدرسة "أبولو".

الشعر المرسل :

يعد الشعر المرسل من أهم مظاهر التجديد والخروج على نظام القافية التقليدية. ففى هذا النوع من الشعر تسير القصيدة على نظام الأوزان القديم، وتحكمها قواعد العروض الخليلية، لكن الشاعر لا يلتزم قافية على الإطلاق، ولا حرفا للروى، فيأتى كل بيت من أبيات القصيدة بقافية مختلفة وبحرف روى متغير.

---

[1] انظر د. محمد غنيمى هلال، " الأدب المقارن"، ص ٢٥٧، ود. سيد البحراوى، "موسيقى الشعر عند شعراء أبولو"، ص ٢٣ وما بعدها.

[2] انظر د. سيد البحراوى، "موسيقى الشعر عند شعراء أبولو"، ص ٤١.

وقد رفض بعض النقاد بشدة هذا النوع الجديد من الشعر الذى لا يعتمد على قافية، ولا يلتزم حرفا للروى، وعدوا هذا النوع من التعبير نثرًا لا شعرًا[1].

لكن "أبا شادى" كان دائم الدفاع عن رأيه فى ضرورة الشعر المرسل الذى لا يلتزم فيه الشاعر قافية واحدة ولا حرفا للروى. ففى نظره أن هذا النوع من الموسيقى الشعرية ينطوى على حرية كبيرة، والحرية من أهم عوامل الابتداع فى الفنون. وكلما أطلقنا يد الشاعر فى عمله الفنى زاد إبداعه. ثم إن نظام الموشحات والأزجال -فى نظره- والحركات التجديدية الأخرى فى الشعر العربى القديم لم تكن لتقوم لولا هذه السماحة فى نظام الفن الشعرى. ومن دفاعاته -كذلك- عن نظام الشعر المرسل أنه أصلح أنواع الشعر وأكثر الأنظمة الموسيقية مساعدة على نظم الملاحم الكبرى[2].

ومهما يكن من أمر فإن الشعر المرسل -والشعر متعدد الأوزان كما سيأتى- كان أقل الأنظمة الموسيقية شيوعا فى نتاج شعراء مدرسة "أبولو"، سواء فى ذلك شعر الطبيعة عندهم وغيره، ولم يشغف به كثير من هؤلاء الشعراء. ومعظم دواوينهم تخلو من هذا النوع من الشعر، فلا نجده -على الإطلاق- فى دواوين "محمود حسن إسماعيل" ولا "على محمود طه" ولا "الشابى" ولا "الهمشرى" ولا "ناجى" ولا "مختار الوكيل" ... إلخ.

ومن أمثلة الشعر المرسل عند "أبى شادى" "قصيدة الليل" التى ترجمها عن الشاعر الإنجليزى "هـ. كولردج":

مطقطقةُ الجمراتِ فــى الموقـدِ انتهتْ

وكــلُّ اجتهـــادٍ داخلَ البيتِ ساكــــنُ

وقـد أحكــمَ المزلاجُ قفلا فلا تــــرى

صغارَ عصافيــــــر برفــرفِ نافــذهْ

---

[1] انظر د. محمد عبد المنعم خفاجى، "رائد الشعر الحديث قصة الشعر الحديث وأعلامه ومذاهبه وحركات التجديد فيه"، ص ١٥٠، وقد أنكر على "أبى شادى" استحسانه الجمع بين أكثر من بحر فى قصيدة واحدة، وهذا ما كان يسميه "أبو شادى" "الشعر الحر"، وقد تبعه د. "خفاجى" فى هذه التسمية، لكنه عدّ هذا النوع من الشعر هدما للشعر العربى لا تجديد فيه، وسأشير إلى الخلط فى هذا المصطلح فى موضعه.

[2] انظر المرجع السابق، ص ١٥١.

يراقبْنَ قــوتَ اليومِ، والزهــرُ صامتٌ

ويسكبُ فــــــى رفـــقٍ عبير مســـائهِ

وللجــــــدولِ البيتــىِّ عنـــدَ خريــــرِه

دوامــــا سخـــــىّ مــــن أغـــان شهيَّة (1)

وقد وجد عند "أبى شـادى" نـوع آخر مـن الشعر المرسَل يلتزم فيـه الوزن الواحد، ويطلق القافية فلا يلتزم حرفًا واحدًا لـلروى، لكنـه يـزاوج بيـن الشطرين فيجعل لكل شطرى بيت حرفـا لـلروى متحدا ليوقـع بعـض التنـاغم الموسيقى الذى افتقدته القصيدة بعدم التزامـه قافيـة موحـدة ولا حرفـا واحـدا للروى. وقد سبقه –فى ذلك– أستاذه "خليل مطران".(2) .

ومن أمثلة ذلك عند "أبى شادى" قوله فى قصيدته "الطير التائه":

أيها الطائرُ عـــن وَكرِى الحبيبِ

أيها التائهُ فـــــى ليــل الغريبِ

أنا فى بُعدكَ فـــى سُكـــــر وتيهِ

شدَّ مــا ألقاه مــــن قلبى السَّفيهِ !

تُظْــلم الدنيا لعينـــى حين عيني

تخطف الأضــواءَ مـــن لونٍ ولون

وتـــرى فى بُعدِكَ اللذاتِ وهْما

بعدما كانت ترى الأوهام نُعمى (3)

فالشاعر يلتزم فى هذه الأبيات –فى القصيدتين– بحرًا واحدًا من بين بحور الشعر العربى الموروثة، هو بحر "الرمـل" التـام. لكنـه لا يلتزم بقافيـة

---

(1) "الشفق الباكى"، ص ١٠٠١، وانظر "الصرصور"، ص ١١٠٠.

(2) انظـر هـذه الظـاهرة الموسيقية، د. سـعيد حسين منصـور، "التجديـد فـى شـعر خليـل مطران"، ص ٤١٧.

(3) "الشعلة"، ص ٣٤.

واحدة فتعددت أحرف الروى عنده فى نهاية كل بيت. ومع ذلك فإن الشاعر يزاوج بين كل شطرى بيت حيث يتفق الحرف الأخير فى الشطرين ويكرر ذلك على طول القصيدة.

وقد وجد مثل ذلك عند شاعرة مدرسة "أبولو" "جميلة العلايلى" فتقول فى قصيدتها "الطير الهائم":

أليفٌ يرتل فـوقَ الشَّجَرْ	غنـاءَ الطلاقةِ وقتَ السَّحَرْ
يغنـى فيخلق حلـو النغمْ	ويهتك حرمةَ هـذى الظُّلَمْ
يعاف القيودَ ويـأبى المللْ	ويحيى الحنين بنا والأملْ
إلام تهيـم مليك الفضاء	خلىَّ الفؤادِ جميل الغناء[1]

فالشاعرة تلتزم موسيقى بحر "المتقارب"، لكنها تتحرر من وحدة القافية إلا ما أتت به من تناغم فى هذه القافية بين أشطر أبياتها، فاتفق كل شطرين فى وحدة الروى، متمشية فى ذلك مع ما صنعه رائد مدرسة "أبولو" -"أبو شادى"- وكذلك أستاذه "خليل مطران".

مجمع البحور :

من ألوان التجديد الموسيقى الذى نادى به "أبو شادى" "مجمع البحور". وفيه يمزج الشاعر بين أكثر من وزن من بين بحور الشعر الموروثة، فيمزج بين الكامل والمديد والرمل وغيرها. ولا يعنى -أحيانًا- فى هذا اللون الموسيقى بوحدة القافية واتحاد حرف الروى. لكن هذا النوع الجديد قد لقى اعتراضًا كثيرًا من قبل النقاد والدارسين ساعة إعلان "أبى شادى" التزامه إياه[2].

لقد سمى "أبو شادى" هذا النوع الجديد الذى يمزج بين الأوزان "مجمع البحور" أو "ملتقى الأوزان"، كما سماه كذلك "الشعر الحر"- وهو يختلف عن المصطلح عليه الآن- وقد حاولت "نازك الملائكة" توضيح الفرق بين ما نادى

---

(١) "صدى أحلامى"، ص ٤١.

(٢) من أهم الذين عارضوا "أبا شادى"، د. محمد عوض محمد بمقاله، "مجمع البحور وملتقى الأوزان"، مجلة "الرسالة"، ع٥، ١٥ "مارس" ١٩٣٣م، ص ١٠.

به "أبو شادى" من ناحية، وبين ما اصطلح عليه النقاد بعد ذلك بتسميته "الشعر الحر" من ناحية أخرى فتقول: "أرجو أن يكون واضحًا أن هذا الاصطلاح لا صلة له باصطلاحى "الشعر الحر" الذى أطلقته على شعر يرتكز فى وحدته على التفعيلة دون الشطر، بشرط المحافظة على بحر واحد وضرب واحد فى القصيدة"[1].

لا شك فى أن "نازك الملائكة" محقة فى دفاعها عن التسمية التى ذهبت إليها، لكن "أبا شادى" قد اختار هذه التسمية بالفعل إلى جانب التسمية الأخرى -مجمع البحور-، ومع ذلك فإنه يعلم تمامًا أن دعوته لم تنل حظًا كبيرًا من النجاح فيقول: "يعرف القراء أننا قدمنا النماذج العربية الأولى من هذا الشعر فى ديواننا (الشفق الباكى) ودعونا إليه فى بيئة "أبولو" ومازلنا ندعو إليه. وإذا كنا قد أبرزنا صورًا مختلفة من الشعر الكلاسيكى، فإنما لنثبت أن الداعى إلى هذا الشعر الحر free verse ليس بعاجز عن قرض الشعر الكلاسيكى فى مناسباته الصالحة. ولا يزجيه إلى هذه الدعوة غير باعث فنى صرف. ولا نعرف أحدًا لبى دعوتنا سوى الشعراء الأفاضل فريد أبى حديد، وخليل شيبوب، ومصطفى عبد اللطيف السحرتى"[2].

هذا فلم تجد دعوة "أبى شادى" هذه صدى لدى شعراء مدرسة "أبولو". فإننا لا نجد - فىشعر المدرسة بأسرها -هذا النوع الجديد إلا فى شعر "أبى شادى" وقصيدة واحدة لـ"السحرتى" هى "المرح" -وسيأتى الحديث عنها فى المبحث الخاص بالشعر الحر- وقصيدة واحدة ليس غير عند "على محمود طه".

ومما ورد من ذلك عند "أبى شادى" قصيدته "النجوم" التى ترجمها عن الشاعر الإنجليزى "ف. و. هارفى" فيقول:

لا شــــىء أكبرُ ودًّا معمرًا، فـــى الأرض

يدرى به الإنسانُ مــــن هذه الساطعاتِ

---

[1] نازك الملائكة، "محاضرات فى شعر على محمود طه" ، ص ١١ من الحاشية، وقد أشارت إلى ذلك، ص ١٨٧، ١٨٨.

[2] "أدبى"، م١، ع٧،٩، ١٩٣٦م، ص ٣٦٦.

تلك التى بــاركتْهـا تحيَّـــةُ للرُّعــاةِ

على الحقول. وأيضًا علـــى البحورِ أتتْها

تحيةُ المُلاّحِ

...

لكنْ ملايينُ دهـــرٍ مِـــنَ السنينَ العجيبةْ

مضتْ وتلك بـــوجهٍ مغبَّرٍ للسمــــاء

نشدو بشدو اعتزال برقصها فى الفضاء[1]

يمزج "أبو شادى" -فى هذه الأبيات- بين تفعيلات بحور ثلاثة؛ هى "الخفيف" -وهو الغالب- و"الرجز" و"المديد". ولكن الملاحظ أنه لم يلتزم الترتيب الموروث لتفعيلات هذه البحور المختلفة، بل نجده يجمع بين هذه التفعيلات فى غير نظام مطرد إلى حد أنه يأتى ببحرين مختلفين فى سطر واحد.

فالتفعيلة الغالبة على السطر الأول هى "مستفعلن" وهى الوحدة الصوتية لبحر "الرجز". وقد كررها الشاعر أربع مرات بتصرف واسع فى استخدام الزحافات، وفى البيت الثانى يمزج بين تفعيلات كل من "البسيط" و"المديد"؛ فتأتى -مستفعلن- مرتين وهى البسيط. ثم تأتى "فاعلن" وهى مشاركة بين البحرين، ثم "فاعلاتن" وهى فى هذا الموضع من "المديد" لأن "فاعلن" سبقتها. وبهذا يمزج بين البحرين فى غير نظام. وفى الأبيات من الثالث إلى الثامن -ما عدا الخامس- تسيطر عليها تفعيلات بحر "الخفيف". أما البيت الخامس فإنه يأتى على تفعيلات بحر "الرجز". وبهذا يجمع "أبو شادى" أكثر من بحر فى قصيدة واحدة.

أما التجربة الوحيدة التى نجدها فى شعر "على محمود طه" فهى فى قصيدته -أو فى مجموعة قصائده- "هى وهو صفحات من الحب" التى نشرها فى ديوانه المتأخر "الشوق العائد" المنشور سنة ١٩٤٥م وقد مزج فيها الشاعر

---

[1] "الشفق الباكى". ص ٧٢٦.

بين السريع والمتقارب. فمن قصيدته "منها" يقول من مقطعها الأول الذى يأتى على بحر "السريع" (مستفعلن مستفعلن فاعلن):

وحيدةٌ ! ويحى ! بلا راحةٍ   مــــا بيـــن موجٍ طاغياتٍ قُواه

تجرى بــــىَ الفُلك كأرجوحةٍ   حَيرى بأقيانوسِ هذى الحياه[1]

والمقطع الثانى من هذه القصيدة يأتى على بحر المتقارب (فعولن أربع مرات فى كل شطر):

نَمَتْ زهرةٌ فى غصونِ الخريفِ   كحُلمٍ منَ المـــاءِ والخضرةِ

كزنبَقةٍ فــــى زُهَــى حُلَّةٍ   ربيعيَّةِ الوشـــىِ محمرَّةِ

ففى هذه القصيدة ينوع الشاعر وزنه بين السريع والمتقارب، لكنه يسير فى ذلك على نظام محدد المعالم. فالقصيدة تتكون من أربعة مقاطع؛ الأول والثالث على بحر "السريع"، والثانى والرابع على "المتقارب"، فأصبح للوزن فى هذه القصيدة نغم لطيف وعذوبة موسيقية واضحة بعكس أبيات "أبى شادى" السابقة.

إن ما صنعه "على محمود طه" فى هذا الموضع يذكرنا بما صنعه "جبران خليل جبران" فى "المواكب"[2] التى قسمها إلى مقاطع على وزنين مختلفين، فبعضها على البحر البسيط التام وبعضها الآخر على مجزوء الرمل.

وعلى الرغم من ذلك فإننا لا نستطيع أن نغفل تجربة "مطران" الرائدة فى المزج بين البحور، ففى قصيدته "غرام طفلين" يمزج بين بحرين مختلفين هما "مجزوء الرمل" و"الكامل التام". وفى قصيدته "الطفلان" يمزج بين ثلاثة بحور مختلفة هى "الرمل" و"الطويل" و"الكامل". وقد كان تنويع الوزن الذى ألزم "مطران" به نفسه متمشيا مع تنويع القافية[3]. وبهذا يعد "مطران" رائد هذا الاتجاه فى الشعر العربى الحديث.

---

(١) "الشوق العائد"، ص ٣٠٣.

(٢) "المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران العربية"، ص ٣٥٣.

(٣) انظر د. سعيد حسين منصور، "التجديد فى شعر خليل مطران"، ص ٤١٣:٤١٥.

شعر التفعيلة :

من أهم ألوان التجديد فى موسيقى الشعر التى تجدها عند شعراء مدرسة "أبولو" ما يسمى شعر التفعيلة أو الشعر الحر، هذا الذى يعتمد على وحدة صوتية واحدة تتعدد غير مطردة؛ فقد يأتى بها الشاعر مرة أو مرتين أو أكثر فى كل سطر بغير تساو ولا انتظام. وأفضل البحور الخليلية التى تستخدم فى هذا النوع من الشعر هى البحور الصافية -موحدة التفعيلة-. وفى هذا النوع الشعرى الجديد قد يلتزم الشاعر قافية موحدة وقد لا يلتزم، فأساس النغم الموسيقى فيه يعتمد على طول السطر أو قصره تمشيًا مع الدفقة الشعورية التى تفرغ فى كلمات الشاعر.

ذهبت "نازك الملائكة" فى كتابها "قضايا الشعر المعاصر" إلى أن فاتحة الشعر الحر كانت قصيدتها "الكوليرا" المنشورة سنة ١٩٤٧م[1]. لكننى أختلف مع الباحثة فى ذلك لأنها قد أغفلت جميع المحاولات السابقة عليها. ومما يجدر ذكره أن هذه النزعة الجديدة فى موسيقى الشعر العربى موجودة عند شعراء مدرسة "أبولو".

ومن ذلك ما ورد فى شعر "الشابى" المتوفى ١٩٣٤م فى قصيدته "أغنية الأحزان" التى نظمها فى السادس والعشرين من شهر "أبريل" ١٩٢٧م. والشاعر لم يلتزم فيها الطريقة التقليدية فى الأوزان، بل اختار تفعيلة بحر "الرمل" -فاعلاتن- لكنه لم يلتزم عددًا محددًا لورودها في كل سطر؛ فقد تأتى مرة أو مرتين أو ثلاثًا بلا نظام مطرد. ولم يلتزم "الشابى" -كذلك- قافية موحدة. فيقول منها:

غنِّنى أنشودةَ الفجرِ الضحوك
أيها الصداح !
فلقد جرَّعنى صوتُ الظَّلام
الــــا علّمنـــــى كـــره الحياه
إنَّ قلبى ملٌّ أصداءَ النُّواح
غنِّنى، يا صاح ![2]

---

[1] انظر نازك الملائكة، "قضايا الشعر المعاصر"، ص ٢٣.
[2] "أغانى الحياة"، ص ١٢٥.

كانت قصيدة "مأتم الطبيعة" فى رثاء "أحمد شوقى". وعندما نشرتها مجلة "أبولو" قدمتها على أنها قصيدة من الشعر الحر، ولعل هذا يثبت أن الشاعرة العراقية لم تكن مبتكرة هذه التسمية. ومن هذه القصيدة يقول "محمود حسن إسماعيل":

وخـــــــريرُ النهرِ فـــــى الوادى

كأنغـــــام النُّـــــواحْ

ومَسيلُ المـــــاء مــــــن جفن البطاحْ

أدمعُ الكون، وعَبْراتُ الطبيعه ...

كل طيْـــــر نـــاح فيها .. ناعيًا ![1]

فالشاعر يسير فى هذه القصيدة على تفعيلة بحر "الرمل" –فاعلاتن–. ولو تتبعنا هذه التفعيلة على طول القصيدة أيقنا أنها تتكرر وبصورة غير مطّردة. وفى هذه الأبيات السابقة يؤكد الشاعر حرصه على التفعيلة –فاعلاتن–، ولذلك نجد "التدوير" بين السطرين الأول والثانى.

ففى السطر الأول يأتى الشاعر بالتفعيلة –فاعلاتن– مرتين، لكننا نلحظ أن التفعيلة الثانية تزيد بسبب خفيف –فا– وهذا السبب الخفيف فى الحقيقة هو الذى تبدأ به تفعيلة السطر الثانى –علاتن– فإذا ضممنا السبب الخفيف من آخر السطر الأول إلى بقية التفعيلة فى بداية السطر الثانى أصبحت التفعيلة مكتملة –فاعلاتن–.

والشاعر فى هذه الصياغة الموسيقية لا يعبأ بعدد التفعيلات، ولا اكتمالها أو نقصانها، لكن المعول عنده هو المعنى؛ فمتى تمت الدفقة الشعورية انتهى معها السطر الشعرى وبالتبعية تفعيلات هذا السطر. لذلك وجدنا الشاعر يكتفى بتفعيلتين فى السطرين الأول والثانى مع طول التفعيلة الثانية من السطر الأول وقصر الأولى من السطر الثانى، ثم يزيد عدد التفعيلات فى السطرين الثالث والرابع إلى ثلاث تفعيلات.

---

[1] المرجع السابق، و"نهر الحقيقة"، ص ١٨٤١.

ومن أمثلة القصائد التى اتبعت موسيقاها أوزان الشعر الحر قصيدة "مصطفى عبد اللطيف السحرتى" "المرح" التى قدم لها بقوله "مثال من الشعر الحر"[1]. وقد وردت هذه القصيدة فى مقطعها الأول على هذا النحو:

كل شيء فـــى الوجودِ يمرح

مــــا خـــــلا الإنســـــانْ

كل وقتٍ ساهـــمٌ متوهـــــمٌ

حتـــــى المـــــاتْ

هاهو الوادى تغنّى بالأغانى

مـــــن هواء وطيور ونباتْ !

إن التفعيلة الغالبة على وزن هذه القصيدة "فاعلاتن" وهى التفعيلة التى يتكون من تكرارها بحر "الرمل"، غير أن الشاعر يخرج عن هذه التفعيلة أحيانا –وعن البحر كله مما يذكرنا بمجمع البحور– فيستخدم "مستفعلن" وهى التفعيلة التى يتكون من تواليها بحر "الرجز". ومن ثم نجد هذه الأسطر الستة تخلط بين تفعيلات بحرين، وأعتقد أن السبب فى ذلك هو اعتماد الشاعر على نغمة موسيقية –تفعيلة– أيا كانت تفعيلتها.

هكذا رأينا شعراء مدرسة "أبولو" يتبعون فى قصائدهم موسيقى شعر التفعيلة فى أثناء انطلاقهم بين ربوع الطبيعة ومظاهرها المختلفة، تلك التى برزت بوضوح فى معظم قصائدهم. ولم يقف الأمر عند حد نظم شعراء المدرسة بعض قصائدهم على موسيقى الشعر الحر، بل كانوا سابقين –بذلك– شعراء حركة الشعر الحر المعروفين.

الشعر المنثور :

إن هذا النوع من الشعر –تسليما بما ذهب إليه أصحابه– يهدم كل أصول الموسيقى والأوزان القديمة الموروثة والجديدة على السواء. فهو لا

---

[1] "أزهار الذكرى"، ص ٢٢.

يتقيد بوزن قديم أو جديد، ولا قافية موحدة أو متغيرة، وإنما يعتمد على جمال الصور ورشاقة الألفاظ وتصوير العواطف والخوالج بلا نظام سائد يجمع ذلك كله. "فقد قام على أساس الإيقاع النثرى باستخدام موسيقى الفكر التى تعتمد على التوازى والترادف والتقابل والتنظيم التصاعدى للأفكار، إلى جانب تكرار السطور والكلمات والأفكار فى مجموعات متنوعة، وذلك تقليدًا للشعر الحر الذى يكتبه الإفرنج"[1].

وقد كان لهذا النوع الجديد من الشعر أصوله وبداياته عند شعراء "المهجر" خصوصًا لدى "جبران خليل جبران".

إن هذا النوع الجديد من الشعر يمثل -لا شك- إرهاصًا لما سمى بعد ذلك "قصيدة النثر"، وكانت قد بدأت الدعوة إليه من داخل "لبنان"، وقد ناصرها عدد من الأدباء، وتبنتها مجلة "شعر" البيروتية. وكان المضمون العام لهذه الدعوة كما تقول "نازك الملائكة" "أن الوزن ليس مشروطًا فى الشعر، وإنما يمكن أن نسمى النثر شعرا بمجرد أن يوجد فيه مضمون معين. وعلى هذا الأساس أخذوا يكتبون النثر مقطعا على أسطر وكأنه شعر حر. لا بل إنهم زادوا فطبعوا كتبا من النثر وكتبوا على أغلفتها كلمة "شعر"، ولقد سموا النثر الذى يكتبونه على هذا الشكل باسم "قصيدة النثر" وهو اسم لا يقل غرابة وتفككًا عن تعبير غيرهم "الشعر المنثور". ذلك أن تكون القصيدة إما أن تكون قصيدة وهى إذ ذاك موزونة وليست نثرا، وإما أن تكون نثرا فهى ليست قصيدة"[2].

كانت هذه الدعوة إلى "الشعر المنثور" مما دعت إليه مدرسة "أبولو" وقد بدأ هذه الدعوة "أبو شادى"، وناصره فى ذلك ناقد مدرسة "أبولو" "مصطفى عبد اللطيف السحرتى" -لكنه يسميه الشعر الحر- فيقول معرفا هذا النوع الجديد من الشعر بأنه الشعر الذى لا يتقيد بقافية ولا بحر: "وفى هذا الشعر يتنوع النغم وتتجدد التفعيلات، وتسجل المعانى التى ترد على الخاطر فى دقة وسهولة ويسر. وقد تابع هذا اللون من الموسيقى الحرة بعض شعراء

---

[1] س، موريه، "الشعر العربى الحديث، ١٨٠٠-١٩٧٠، تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربى"، ص٢٣٠.

[2] نازك الملائكة، "قضايا الشعر المعاصر"، ص ١٣٢.

الشرق وعلى رأسهم "مطران" و"أبو شادى" ومن تبعهما من شعراء مدرسة "أبولو""[1].

إن "السحرتى" فيما ذهب إليه يثير عددًا من المسائل يجدر بالبحث أن يتوقف عندها:

أولاً : يجعل "السحرتى" هذا النوع من الشعر لا يتقيد بوزن ولا قافية. وهو بذلك يهدم أهم خصائص الشعر القائم على الموسيقى والنغم. وموسيقى الشعر من أهم ما يميزه عن النثر. ولست أدرى لماذا يصرون على تسمية ذلك شعرا. فالشعر فن، والنثر فن، والرسم فن، والنحت فن، .. إلخ. وكل نوع من هذه الفنون له أصوله وقواعده التى لا بد للفنان أن يلتزمها.

ثانيًا : ثم يذهب "السحرتى" إلى أن هذا النوع من الشعر يتنوع فيه النغم وتتعدد التفعيلات. لكن الأمثلة التى ذكرها فى هذا الموضع ليس فيها نغم ولا تفعيلات، لكنها نثر مكتوب على أسطر بطريقة الشعر.

ثالثًا : ثم يذهب إلى أنه من خصائص هذا الشعر أن تسجل فيه المعانى التى ترد على الخاطر فى دقة وسهولة ويسر. ومن قال إن النثر ليس فيه هذه الخصيصة ؟

رابعًا : يذهب "السحرتى" إلى أن "مطران" كان ممّن تابعوا هذا اللون من الموسيقى الحرة. لكننا إذا قرأنا ديوان "مطران" كله جزءًا جزءًا فلن نجد سطرا واحدا فى هذا النوع المنثور، -اللهم- إلا إذا كان "السحرتى" يعنى بذلك مقدمات قصائد الشاعر النثرية.

خامسًا : أما شعراء مدرسة "أبولو" الذين تبعوا "أبا شادى" فى ذلك فإنهم قلة لا يتعدون "السحرتى" و"جميلة العلايلى" و"عبد العزيز عتيق"، ثم إن هذا النوع لا يوجد فى دواوين هؤلاء الشعراء إلا بمقدار قصيدة أو اثنتين على الأكثر.

ومن أمثلة ذلك قصيدة "أيتها العصافير" من ديوانه "أحلام النخيل" يقول فيها "عبد العزيز عتيق":

---

[1] السحرتى، "الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث"، ص ١٢٢، ١٢٣.

أيتها العصافيرُ ... !

أيتها العصافير الحبيبةُ ... !

لا تنقرى زجاجَ النوافذِ والأبوابِ، بمناقيرِكِ الصغيرةِ ... !

لا تضربيه بأجنحتِكِ الرقيقةِ الهفهافةِ

فإنى قد صحوتُ ....

صحوت قبلَ أنْ تستيقظى، وتنفضى عنكِ غبارَ الكرَى فى الأعشاش ![1]

إنّ قصيدة "أيتها العصافير" لشاعر مدرسة "أبولو" "عبد العزيز عتيق" تعدُّ من أصدق النماذج الشعرية التى تؤكد وجود ما يسمى بالشعر المنثور فى نتاج شعراء المدرسة، فالشاعر لايلتزم فى هذه الأبيات نظام العروض التقليدى ولاحتى نظام موسيقى الشعر الحرّ المعتمد على موسيقى التفعيلة، بل إن موسيقى الشعر فى هذه الأبيات تعتمد - فى الأساس - على موسيقى اللفظة المفردة وتركيب الجمل، مما يصدر نغما موسيقيًا يقوّيه إيحاء الكلمات والصور.

هكذا كان هذا ما سمى شعرا منثورا ولم يكن يعتمد -عند أصحابه- على وزن ولا قافية لأنهم لم يكونوا يعنون بنوعية الصياغة. وكانوا يعتقدون "أن الصياغة وسيلة لا غاية، إنما المهم هو أن نظفر بشعر حقيقى، شعر معبر عن تجاريب الشاعر وحقائقه تعبيرًا قويا رفاقا ينقل إلى القارىء هذه التجاريب فى تأثير قوى، شعر يعبر عن موضوعه بفكرات منوعة مترابطة مؤثرة، تدور حول الموضوع ولا تخرج عنه، وتنتهى بتأثير حى يرقد فى الذهن، أو يعيش فى الوجدان"[2].

لذلك فإن شعراء "أبولو" كانوا أقرب إلى الحس التقليدى فى موسيقاهم مع وجود نزعات تجديدية لديهم، إضافة إلى أنهم اختلفوا فيما بينهم، بين مكثر من التجديد وبين مقل، لكنهم أكثروا من المقاطع الشعرية التى يفرغون فيها

---

(١) "أحلام النخيل"، ص ١٦٥، وانظر : "صدى أحلامى"، ص ١٣٥

(٢) السحرتى، "شعر اليوم"، ص ١٥.

التجربة الذاتية دفقة واحدة، إضافة إلى وجود الشعر الحر لديهم -شعر التفعيلة- وقد وجد هذا عند "الشابى" و"محمود حسن إسماعيل" وغيرهما. ولا يخفى ما صنعه "أبو شادى" من استخدام أكثر من وزن شعرى فى قصيدة واحدة وهو ما سماه "مجمع البحور". ومن مظاهر التجديد فى الأوزان الشعرية ما يسمى "الشعر المنثور" الذى وجد عند "جميلة العلايلى" و"عبد العزيز عتيق".

الموسيقى الداخلية :

إذا كان شعراء مدرسة "أبولو" قد عنوا بموسيقى قصائدهم الخارجية، فإنهم قد عنوا كذلك بالموسيقى الداخلية لتلك القصائد، فنرى فى شعرهم بعض ما يسمى بالمحسنات البديعية كالجناس والطباق وردّ الأعجاز على الصدور وغير ذلك من المحسنات اللفظية. لكن الثابت أن هؤلاء الشعراء لم يكثروا من ذلك فى شعرهم ولم يتعمدوه فى كثير من المواضع، فما حل فى شعرهم كان -فى معظمه- عفويًا بغير تعمد ولا تعمل، ومن ثم كانت موسيقى الشعر عند شعراء "أبولو" تخدم -فى معظمها- الفكرة التى ينظم فيها الشاعر، والعاطفة التى تسيطر على أبيات القصيدة معتمدين فى ذلك على الموروث من هذه الوسائل الموسيقية غالبًا.

ومن أمثلة الجناس الناقص عند "أبى شادى" قوله فى قصيدته "حياتان":

أمِّى الطَّبيعةَ فى نجواكِ إسعادى وفى ابتعادى أُعانى دهرىَ العادى[1]

فبين "إسعادى وابتعادى والعادى" جناس ناقص. ولا يخفى ما فى هذا البيت من تناغم موسيقى يصدر عن توالى حروف المدّ التى بلغت فى هذا البيت أربعة عشر حرفا من خلال الكلمات العشر التى يتكون منها البيت، فيصور فى الشطر الأول سعادته وهناءه برحاب الطبيعة. وحروف المد هنا تعطينا إحساسا بالانطلاق والرحابة بين ربوع الطبيعة. أما الشطر الثانى فإن حروف المدّ فيه تعطينا إيحاء عميقا بقسوة ما عاناه "أبو شادى" من زمانه وطول ذلك العناء.

---

[1] "أنداء الفجر"، ص ٢٠.

ومن بين ألوان الموسيقى الداخلية التى ظهرت فى شعر الطبيعة عند شعراء مدرسة "أبولو" ما سماه العرب الأقدمون رد الأعجاز على الصدور. ومن ذلك قول "الشابى" فى قصيدته "الصباح الجديد" مكررا كلمة ربيع:

سوف يأتى ربيعٌ إنْ تقضَّى ربيعُ[1]

ولا يخفى ما فى هذا البيت من اتكاء الشاعر على الطباق -يأتى، تقضى- ليبرز ما يريده من إشاعة الأمل؛ فإن الربيع سيأتى إن ذهب ربيع آخر. وقد أفضت -سلفا- فى وصف ظاهرة التضاد والتناقض عند "الشابى" وغيره من بين شعراء مدرسة "أبولو".

ومن أمثلة رد الأعجاز على الصدور عند "على محمود طه" قوله فى قصيدته "فى القرية":

وَلَّى خريفُ العامِ بعدَ ربيعِه ولَكَمْ ربيعٍ مرَّ بعد خريفِ[2]

فى هذا البيت يلاحظ تكرار بعض الحروف التى توقع نغمات موسيقية بتكرارها، وهذا مما برع فيه "على محمود طه" -كما أشرت- فهو يكرر حرف العين خمس مرات، ويكرر كلا من حرفى اللام والميم ثلاث مرات. ومن هذا التوالى لتلك الحروف تنبع نغمات الموسيقى الداخلية.

ومن موسيقى "محمود حسن إسماعيل" الداخلية التى لا توجد إلا فى شعره دون شعراء "أبولو" الآخرين قوله فى قصيدته "العذراء الشهيدة":

أكْفانُها الطهرُ .. ونَعْشُها النَّسْمُ .. وقَبرهـا لا قَبرْ

لوْ يَعْقلُ الزَّهْرُ .. كفَّنها الكمُّ .. ولَفَّها فى العِطْرِ ![4]

فالشاعر يقسم قصيدته كلها على هذا النحو ملزما نفسه بتقسيم البيت ثلاثة أجزاء تختلف حروف الروى فيها، لكنها من ناحية أخرى توافق البيت التالى أ ب جـ. أ ب جـ. وقد يقترب هذا اللون الموسيقى مما سماه العرب فى الشعر القديم حسن التقسيم، غير أن الشاعر فى هذا اللون الجديد لايلتزم

---

[1] "أغانى الحياة"، ص ٣٩٧.

[2] "الملاح التائه"، ص ١٠٨.

[4] "أغانى الكوخ"، ص ١٣٧.

بموسيقى اللفظ وحده كما كان قديما، بل يلتزم بالوزن وحروف الروى. ويسير على هذا النهج فى القصيدة كلها.

ومن مظاهر عناية شعراء "أبولو" بالموسيقى الداخلية شيوع موسيقى النفس الهادئة فى أبيات قصائدهم التى كانت تبرز فيها ذبذبات العاطفة واهتزازات الإحساس. وقد برزت هذه الطريقة التعبيرية بوضوح عند شعراء الرومانسية. ومن ثم نجدها مسيطرة على شعر "مطران" الرومانسى وخصوصا "حين يوفق فى التعبير بدقة عن ذبذبات العاطفة واهتزازات الإحساس، فتساير النغمات الرقيقة الطلاقة التعبيرية فى صياغته وتنساب مع العاطفة المرهفة وتخلق للمعانى الروح الذى ينبغى أن ترفرف به فتسرى فى قصيدته الموسيقى النفسية هادئة شجية"[1].

تظهر هذه الموسيقى النفسية عند شعراء مدرسة "أبولو" بجلاء ممتزجة بتنويعات الموسيقى الداخلية الأخرى. فيمكننا الاستماع إلى هذه الموسيقى والإحساس بها فى قصيدة "أبى شادى" "متى مت" التى قالها مغتربا أثناء مرض شديد فيقول:

كفنونى بأغصن الياسمين   إنَّ فى طيبه عزاءَ الدَّفين
وانثروا زهرَه نجومًا بقبرى   علَّ من نوره شفاءَ العيون
وادفنوا جانبى رسائلَ حبٍّ   كم شجتْنى بأوقعِ التَّلحين
ودعوا البلبلَ المغنِّى بشعرى   يتولى رثاءَ قلبى الحزين[2]

فالشاعر -وقد أوجعته آلام المرض- يحس بدنو الأجل منه وذبوله فى فراش مرضه كما يذبل الياسمين، فيطلب من عواده أن يكفنوه بأغصن الياسمين لعله يستنشق عطره الذكى فى مدفنه، لعل أزهاره تصبح النجوم التى تنير للشاعر ظلمة القبر. ويطلب أن تدفن معه رسائل حبه التى سعد بها زمنا طويلا. وتكملة لهذه الصورة الرومانسية الممتزجة بمظاهر الطبيعة يتمنى أن يرثيه البلبل الذى كم صاحبه فى حياته مستلهما منه الشعر.

---

[1] د. سعيد حسين منصور ، "التجديد فى شعر خليل مطران"، ص ٣٨٤.
[2] "أنين ورنين"، ص ١٥٤.

تأتى هذه المعانى فى قالب من وزن بحر "الخفيف"، تلك الموسيقى التى تناسب هذه التجربة الذاتية لما تحتويه موسيقى هذا البحر من امتداد نغمات حروف المد التى تسيطر على موسيقى الكلمات فى هذه الأبيات، إذ بلغت هذه الحروف تسعة فى البيت الأول وحده. وهذا يتناسب مع صوت المريض المتعب الذى يتحدث بهدوء وروية. وتأتى القافية المكسورة المطلقة تسمعنا تنهدات الشاعر المريض.

وفى ديوان "صدى أحلامى" تتفاعل "جميلة العلايلى" مع طيور الربيع المغنية فتخاطبها:

طيـــورَ الرَّبيعِ ألا خبرِّينــا   عــلامَ الغناءُ ومَن تنشدينا ؟

فقد هجتِ بالشَّجو منّا القلــوب   وأبكيتِ باللحن منّا العيونا

تعالَــى نبدِّدْ غيــومَ الهمومِ   فإنَّ الحزينَ يواسى الحزينا[1]

فالشاعرة تتعجب من غناء الطيور، لأن هذا لا يلاقى صدى فى نفسها الحزينة. ومن ثم تترقرق موسيقى النفس مبرزة هذه الحال الشعورية الحزينة الآسية، لذلك تبحث الشاعرة عن خلاص من هذا الأسى الذى هاجه فى صدرها صوت الطيور القادمة مع الربيع.

ويبرز ذلك عند "حسن كامل الصيرفى" فى قصيدته "الربيع الباهت" التى تقترب -فى روحها- من قصيدة "جميلة" السابقة. فالشاعر يرى -على الرغم مما فيه من مظاهر الجمال- باهتًا لا يشعر بجمال ولا روعة فيقول :

دارتْ فصولُ العام لكنَّ الأسى   قد عَكّرَ الصّافى، وسَوَّءَ دَوْرَتَــهْ

فأتى ربيعٌ كالمريــضِ مَحَطَّمٌ   أطيارُهُ فى مُنتداهــا ســاكتــهْ

وزهورُه ليستْ زهـورًا، إنما   هى مِنْ ثرى الأرماس كانت نابتهْ

سَكَبَ الأسى ماءً على ألوانها   فمحا طــلاوَتها فــباتتْ باهتهْ

لا تستثيرُ العينَ فى نظراتها   فكأنها جســـدُ البغىِّ المائتــهْ[2]

---

(1) "صدى أحلامى"، ص ١٢٠.

(2) "الألحان الضائعة"، ص ١٢٠.

فالشاعر فى هذه الأبيات تسيطر عليه عاطفة كئيبة حزينة لا يرى ما فى الربيع من جمال. وموسيقى النفسى لا تخفى فهى تظهر فى ألفاظه وحروفه التى تعبر عن معانيه النفسية؛ فالشاعر لا يرى الجمال متأثرًا بالأسى المسيطر عليه فرأى الربيع مريضًا محطمًا، ومن ثم سكتت الأطيار، والأزهار لا تنبت إلا من ثرى الأرماس وهى باهتة بفعل الأسىحتى غدت كالبغى الميتة.

وتأتى حروف المد -الصائتة- لتسهم فى بناء تلك الصورة النفسية وتغذى موسيقاها؛ فيأتى فى البيت الأول بسبعة أحرف وكذلك الثانى ... إلخ. ثم تأتى القافية الساكنة حتى تعبر عن زفرة الأسى التى تتقطع فجأة حسرة وحزنا. وذلك كله يعبر بجلاء عن تلك التجربة الشعورية التى سيطرت على الشاعر.

والخلاصة أن شعراء مدرسة "أبولو" قد عنوا -فى صياغتهم شعر الطبيعة- بالهيكل الموسيقى لقصائدهم ليجدوا بذلك القالب المناسب الذى يصبون فيه ألفاظهم ومعانيهم. فقد وجدناهم يكثرون من الألفاظ الدالة على مظاهر الطبيعة من حولهم. وكذلك وجدناهم ينوعون فى الموسيقى التى يوقعون عليها نغمات معجمهم الشعرى؛ فوجدنا الأوزان التقليدية والقافية الموحدة إلى جانب قدر كبير من التجديد فى هذه الموسيقى، تمثل ذلك فى تصرفهم الواسع فى استخدام الأوزان التقليدية وتعدد القافية حيث برز -عندهم- شعر المقطع المعتمد -فى الأساس- على تغير القافية بتغير المقطع.

وقد تمثل ذلك -كذلك- فى الشعر المرسل الذى لا يعتمد على قافية موحدة، والشعر الحر الذى يعتمد على موسيقى التفعيلة، والشعر الذى تتعدد الأوزان فيه وهو ما سموه "مجمع البحور"، والشعر المنثور الذى يهدمون فيه أطر الوزن ونظم القافية.

ويضاف إلى ذلك كله عنايتهم بموسيقى قصائدهم الداخلية؛ فبرزت عندهم بعض ألوان البديع التقليدية كالجناس والطباق ورد الأعجاز على الصدور. ونجد -كذلك- موسيقى النفس الهادئة الشائعة فى متون قصائدهم. ويلاحظ كذلك أن موسيقى النفس قد تجاوبت -عندهم- مع ألوان الموسيقى الداخلية الأخرى.

الفصل الثالث :

وحدة القصيدة عند شعراء " أبولو "

لم يكن مصطلح وحدة القصيدة معروفا عند نقاد العرب الأقدمين. وكانت نشأته فى العصر الحديث مطلبًا ضروريًا، كما كانت مطلبًا حضاريًا كذلك. فقد اتفق هذا المصطلح الفنى مع تعقد الحضارة الحديثة وتشابك مظاهرها، خصوصًا أن نفس الإنسان المعاصر نالت قدرًا من هذا التشابك والتركيب والتعقيد، بعد أن بعُدَ عن البساطة التى كانت تطبع نفوس الخلق فيما سبق من عصور[1].

إن الرومانسيين – فى الغرب – قد أعلوا من شأن الخيال وجعلوه من أهم عناصر الصورة الأدبية، فقد كان للخيال عند " كولردج " وظيفة ضرورية فى بناء الصورة الكلية للقصيدة مما يكسبها وحده متكاملة " فعن طريق الخيال يتمكن الشاعر أو الفنان من خلق كل عضوى حى، ومعنى هذا أنه حيث يوجد الخيال تتحقق الوحدة العضوية ويصبح لكل عمل فنى شكله الخاص الذى يميزه، والذى ينبع من باطنه، وينساب فى أطرافه جميعًا فيلونها بلون عام مشترك "[2].

وعلى هذه الصورة يقيم " كولردج " روابط وثيقة بين الخيال ووحدة العمل الفنى، إذهما مرتبطان متلازمان، " فالعلاقة بينهما كما يبدو من عباراته علاقة سببية بمعنى أنه لا تتحقق وحدة الشعر بدون خيال كما لا يكون خيال بدون تحقيق الوحدة "[3].

إن وحدة القصيدة تدفعنا دفعًا إلى التحدث عن وحدة الصورة فيها، فالصورة فى القصيدة التى تسودها وحدة عضوية يؤدى بعضها إلى بعض، فجزئيات الصورة مستقلة كل واحدة عن الأخرى إلا أنها فى النهاية تؤدى إلى نسيج متكامل ؛ فهى مستقلة وخاضعة فى الوقت نفسه. وهى – بعبارة أخرى – متتابعة متنامية فمن الضرورى أن تتضامّ هذه الصور بعد تفرق. وإذا كان ثمة وثبات خيالية من قبل الشاعر فلا بد أن تتم فى نطاق وحدة البنية، ومن ثم فإن الصور التى تؤدى إلى وحدة كلية لا يجوز أن يقع بينها تعاطف، لذلك

---

[1] انظر، د.أنس داود،" رواد التجديد فى الشعر العربى الحديث"، ص ٦٥،٦٦.
[2] د.محمد مصطفى بدوى، " كولردج "، ص١٠٤.
[3] د.محمد زكى العشماوى " دراسات فى النقد الأدبى المعاصر "، ص ٢٨٩، ٢٩٠.

أنكر د. " مصطفى ناصف " وجود وحدة عضوية فى قصيدة " ميلاد شاعر " لـ " على محمود طه " ![1]

والوحدة العضوية لا يقصد بها وحدة الموضوع وإنما تتحد فيها المشاعر والصور والأفكار، حيث تترقى القصيدة وتتطور حتى تصل إلى خاتمة وتؤدى أجزاء القصيدة بعضها إلى بعض فى بناء متماسك يحكمه تسلسل الأفكار والمشاعر.

لا شك فى أن أى عمل فنى يعتمد – فى الأساس – على عدد من العناصر التى تجتمع فتعمل على تمام هذا العمل الفنى، والقصيدة فى الشعر تعتمد على موسيقى – أيًا كان مفهومها – وفكر وعاطفة وصور وأخيلة... إلخ. ولكن الثابت أن هذه العناصر المكونة للعمل الفنى لابد أن تتخلى عن طوابعها الفردية، ويجب أن تمتزج فتصبح وحدة واحدة تدفع هذا العمل إلى التمام، لذلك فإن كل عنصر" يجب أن يتخلى عن طابعه الأساسى الذى كان له قبل دخوله فى العمل الفنى، وأن ينصهر انصهارًا تامًا فى ذات الفنان، وأن يصبح بعد عملية الانصهار هذه شيئًا آخر جديدًا يأخذ فيه كل جزء من أجزاء العمل الفنى شيئًا من صفات الأجزاء الأخرى، ويمنح كل جزء شيئًا من ذاته أو طبيعته فيخلعه على الأجزاء الأخرى بحيث لا تصبح الصورة صورة مستقلة، ولا تغدو الموسيقى والوزن مجرد قالب خارجى تصب فيه التجربة، وإنما يلتحم الفكر بالصورة بالإحساس بالموسيقى "[2].

لذلك يشترط فى تلك الوحدة العضوية للقصيدة أن تحكم الصلة بين أجزاء القصيدة، إضافة إلى وحدة الموضوع ووحدة الفكر ووحدة المشاعر التى تنبعث عن نفس الشاعر. لذلك أصبح عنوان القصيدة جزءًا لا يتجزأ من وحدتها العضوية، ولم يقتصر شعراء " أبولو " الذين يشبهون فى ذلك الرومانسيين فى عنونة قصائدهم بل زادوا ذلك إلى ذكر عناوين تحملها صدور دواوينهم تدلّ على كثير مما تحمله بطون هذه الدواوين، وكانت معظمها عناوين تستوحى من عناصر الطبيعة.

---

[1] انظر د. مصطفى ناصف " الصورة الأدبية " ص ٢٤٦، ٢٥٢.

[2] د.محمد زكى العشماوى "دراسات فى النقد الأدبى المعاصر "، ص ٢٩٠.

وقد كان " خليل مطران " أول الشعراء العرب الذين نادوا بفكرة الوحدة الفنية فى القصيدة بوصفها كائنا حيًّا متماسك الأعضاء، وذلك فى مقالاته المتعددة بالمجلة المصرية، ثم سار على دربه " أحمد زكى أبو شادى " فنادى بدوره بضرورة الوحدة العضوية فى القصيدة وتماسك أجزائها. فـ " مطران " " بهذا يعد من أول الذين عالجوا هذه الناحية فى الشعر الحديث "[1] ويعد – كذلك – أهم الأساتذة الذين سار على دربهم شعراء مدرسة " أبولو ".

بعد هذا العرض الموجز لمفهوم الوحدة العضوية أشرع الآن فى تحليل بعض النماذج من نتاج شعراء مدرسة " أبولو " محاولاً الوقوف من خلالها على سيطرة الوحدة العضوية على هذا النتاج.

أولا : شكوى اليتيم :

يقول " أبو القاسم الشابى "

على ساحلِ البحرِ، أنَّى يضجُّ صراخُ الصَّبــــاحِ ونوحُ المسا

تنهَّدْتُ من مهجــــةٍ أترعتْ بدمعِ الشَّقاء وشــوكِ الأسَى

فضاع التَّنهُّدُ فى الضَّجَّــــةِ

بمـــا فى ثناياه من لوعــةِ

فسرتُ وناديتُ : "يا أم ! هيّا

إلىَّ ! فقــد سئمتنــى الحياة"

وجئتُ إلى الغابِ. أسكبُ أوجاعَ قلبى نحيبًا، كلفح اللهيب

نحيبًـــا تدافَـــعَ فى مهجَتى، وســـال يرنُّ بندبِ القلـــوب

فلم يفهــم الغابُ أشجانَــهُ

وظـــلَّ يــردِّدُ ألحانَـــه

---

[1] د. سعيد حسين منصور، " التجديد فى شعر خليل مطران "، ص١٥١.

فسرتُ وناديتُ: يا أم هيّا

إليّ ! فقد عذّبتْني الحيـــــاة

وقمتُ على النّهرِ أهرقُ دمعًا تفجّرَ من فيضِ حزني الأليـــم

يسيرُ بصمتٍ على وجنتـــي ويلمـــع مثـــلَ دمـــوعِ الجحيم

فما خفّفَ النّهرُ من عدوِهِ

ولا سكتَ النهرُ عن شـــدوِهِ

فسرتُ، وناديتُ : " يا أم ! هيّا

إليّ ! فقـــد أضجرتْني الحيـــــاة "

ولـــــا نـــدبتُ ولم ينفـــع

وناديت أمـــي فلـــم تسمَـــعِ

رجعتُ بحزني إلى وحدتـــــي

وردّدْتُ نوحي على مسمعـــي

وعانقتُ في وحدتي لوعتـــي

وقلتُ لنفسي " ألا فاسكتي! "[1]

من قصائد شعراء " أبولو " التي ظهرت فيها الوحدة قصيدة " أبي القاسم الشابي " عنوانها " شكوى اليتيم " التي اختار لها الشاعر بحرًا موحد التفعيلة هو " المتقارب " الذي تزخر وحدته الصوتية (فعولــن) بالسرعة والحركة والنشاط. وقد اختار الشكل المقطعي لأبيات القصيدة التي تمتد أربعة وعشرين بيتا. فلا يلزم نفسه بالقافية الموحدة، إضافة إلى أنه لم يلتزم كذلك بشكل موحد للمقطع الشعري. وحرص أن تكون القافية غير مقيدة،

---

[1] " أغاني الحياة "، ص٩٥، وقد قالها في ٢١" أغسطس " سنة ١٩٢٦م.

وهذا يعطى الشاعر فرصة للشهقات والزفرات التى تناسب موضوعه الحزين القلق الذى يبحث عن الأمان والخلاص من أساه.

أما موضوع القصيدة فالشاعر يعرضه فى لوعة وحسرة وأسى على حاضره الذى يحياه، ويبحث عن الخلاص من تلك الأوجاع فى الغاب ممثل الطبيعة التى يعدها الشاعر أمّه الحانية، ولكن هيهات أن تستمع إليه فعاد إلى نفسه حسيرًا كسيرًا يتقوقع فى أوهامه ويتلاشى بين أحزانه. وتلك سمة رومانسية معروفة وسائدة فى شعر " الشابى ".

و" الشابى " بين هذه المعانى تسيطر عليه عاطفة الحزن والألم من أول القصيدة إلى آخرها، بل بداية من عنوان القصيدة نفسه إلى آخر كلمة فيها، فحشد قدرا كبيرا من الألفاظ التى تعبر عن تلك الحال النفسية مثل " اليتيم - الصراخ - النواح - تنهدت - الشقاء - الأسى -لوعة - سئمتنى - أوجاع قلبى - نحيبا - لفح اللهيب - ندب القلوب - أشجانه - عذبتنى الحياة - حزنى - وحدتى - عانقت فى وحدتى لوعتى ".

فهذه الألفاظ كلها تعبر عن الحزن والأسى واليأس والألم، كلّ أولئك يعيش بينه الشاعر يلفهُ لفا ويغمره غمرًا ذلك البحر من الهموم.

وصور " الشابى " الجزئية كلها تفيض لوعة وأسى إذ تخدم الصورة الكلية التى يرسمها تتشابك مع خيوط عاطفته الحزينة الآسية على واقعه المادى، ومن ثم ينتظم ذلك كله فى مسلك وحدة القصيدة لا ينفصل عنه، مازجا ذلك كله بمظاهر الطبيعة. فالبحر تضج سواحله بصراخ الصباح ونوح المساء، وموجة الشاعر قد أترعت بدمع الشقاء وشوك الأسى، ثم يشخص الطبيعة فيجعلها أمه يلجأ إليها ويحتمى بها عندما يضيق بحياته الممتلئة بالحزن والأسى، وهو- بعد مزجه لوعته بلوعة الطبيعة - يعلن أن الحياة قد سئمته وليس له إلا الغاب يبثه أوجاع قلبه بطريقة النحيب الذى يعبر عما يجيش فى نفسه ويهرق دمعه على النهر، كأن ماءه من دمعه يسيل على خديه جحيما، وهو يختم كل مقطع من المقاطع بقوله " فسرت وناديت يا أم هيا " فهى الموئل والملاذ. ولما لم تجبه أعلن فى المقطع الأخير أنه يعود إلى وحدته يعيش بين أحضانها.

هكذا ظهرت وحدة القصيدة واضحة جليّة، فالفكرة التى يعالجها الشاعر واحدة والعاطفة متحدة ممتدة على طول القصيدة تؤدى كلها إلى الهدف الذى رجاه الشاعر منصبة فى قوالب من الألفاظ المعبرة عن الحزن والأسى والحيرة والضياع. وقد ساعد الشاعر على ذلك تلك الوحدة الصوتية " فعولن " والقافية المطلقة، وبهذا تخلت كل العناصر المكونة للعمل الأدبى عن ذواتها لتتشابك وتتحد فى إتمام الهيكل العام للبناء الفنى.

ثانيًا : " عاصفة فى سكون الليل " :

يقول " محمد عبد المعطى الهمشرى " :

أشرقى كالفجرِ غــرّاءَ الجبينْ ... واتركى نــوركِ يهــدى العــالمين

واطلُعى فــى ليـل حُزنِــى كوكبًــا ... تَعصمينــى مــن ضــلال العاشــقين

واطرحى فى قَفْـر عمـرى زهــرة ... علّها تنمــو وتزكــو بعـد حيــن

وابسـمى تبسْـم لنـا بيـضُ المنــى ... واضحكى تضحـكْ لنـاغرُّ السنيــن

هـا هـو الليـل كمـا كـان بـدا ... يحمل الحزن لقلبى والحنيــن

هيكـلُ الأحـزان.. فـى محرابــه ... قرِّب العشاقُ قربــان العيــون

عطـرُهُ أحــزانُ أزهـار الرُّبـا ... وَنداهُ عبــرات البائسيــن

وسـرَى النَّســمُ ففــى أحشـائه ... مهج ذابتْ وأرواح فنيــن

كل شئ هـان فـى شرعِ الهــوى ... يا ملاكــى.. والهـوى ليـس يهـون

لم تَرَ الليــلُ سـوى بنـتِ هــوًى ... قرأتْ ما ستعـــانى فى الجبيــن

لبستْ فى بدنه ثـوبَ الهـــوى ... وبأخـراه ثيــاب النادميــن

وعميد باتَ مَطْــوِىَّ الحَشــا ... فى ســكون الليــل مبحوح الأنين

قام فـى الليـل كطيف غابـرٍ وكـأن الليـلَ محـرابُ القـرون
ومُغَنٍّ غلب الحـزنُ علـى وتر اللهو لديـه والمجـون
ليس يدرى فكرهُ ما لحنُـه وهو رجْع السحر من ماضٍ شطون
أيها الليل أتينـا نشتكـى فاستمع شكوى الحزانى المتعبين
هدّنا الحـزُن وأضنانا الأسـى وبرانا الوجـد فى دنيا الشجـون
قد شكوناك وجئنا نشتكـى لك شيئا من خيال الذاهلين
إننى ياليـلُ أحكـى غنـوةً فَنِيتْ فيك على مـر السنين
واستحالـتْ فى البلى قُبَّـرَةً تتغنَّى فـى دُجى وادى المنـون
إننـى يالـيلُ أحكى حُزمـة من شعاعٍ فى سمـاءِ الحالمين
ضَمَّها نحوكَ فكـرٌ هائـلٌ أزعـجَ الأربابَ بـين الثائرين
واستحالتْ زورقا تعبـره فزعـات الموت ليـلاً من سنين
هـذه أغنيتـى رتّـلْتهـا لك يـا دنياى فى دير السكـون
لَحْنُهـا أنـتِ.. وحُزنـى وَقعُهـا ونذيـرُ الموتِ بعض السامعين
لاتلومى مـا بهـا من حَـزَنٍ إنمـا الأحزان موسيقى الحزين
أعذب الألحـان لحن أفـرغت فيـه أنات الأسى طى الحنين
عـانقينى فـى الدجـى..اقـتربى إننى أفـزع مما تفزعين
قربـىِ خـدَّك. ضمينـى إلى صدرك الحانى..الثمى هذا الجبين
إنما نحن كركب ضـل فـى تيه صحراء.. بقـوم تائهين

قد نســـينا كل مـــا كان لنـــا   وتــركنا فى غــد ما سيكــون[1]

من القصائد التى اخترتها ممثلة للوحدة عند شعراء " أبولو " قصيـدة " محمد عبد المعطىَ الهمشرى " " عاصفة فى سكون الليل " لما فيها من تعديل وتبديل وحذف وإضافـة، ممـا يظهـر عنايـة الشـاعر بمحاولـة اسـتكمال وحـدة قصيدته، واهتمامه بتماسك نسجها لتعبر عن تجربتـه الذاتيـة. فنجـده ينشـرها مرة فى حياته سنة ١٩٣٣م فتمتـد تسـعة وثلاثيـن بيتـا، ثـم يعدهـا للنشـر مـرة أخرى حاذفا ومضيفا ومبدلا لكنها نشرت بعد موته سنة ١٩٣٩م علـى امتداد واحد وثلاثين بيتا، فقد اختصرهـا الشـاعر وحـذف منهـا مـا رأى أنـه يخـرج القصيدة عن وحدتها، و بدّل ألفاظا مكان أخرى حيث تكون معبـرة عـن حالـه النفسية وتجربته الذاتية كما أراد أن يثبتها للقارئ.

اختـار الشـاعر لقصيدتـه بحـرًا واحـدًا وقافيـة موحـدة ؛ اختـار بحـر " الرمـل " ذا التفعيلـة الواحـدة " فـاعلاتن ". وهـو بحـر مسترسـل الموسـيقى سريعها حيث يمكن الشاعر من إفراغ عاطفته، واختار قافية ساكنة الروى قبل آخرها مد تنتهى بحرف الروى " النون " وهو حرف أنفى ذو رنين يبرز مافى نفس الشاعر من ذبذبات نفسية وترددات عاطفية.

يمكن تقسيم هذه القصيدة إلى أربعة مقاطع يتناول كل واحد منها فكـرة تؤدى إلى الأخـرى. فالشـاعر فـى المقطـع الأول (مـن١ إلـى٤) يتحـدث إلـى محبوبته يناجيها وما هى محبوبته ولا هى الشمس التى تظهر من خلال أبيـات المقطع، وإنما هى – فى رأيى – فكرة مجردة قد يرمـى بهـا الشـاعر إلىذلـك الهدوء النفسى والاستقرار الذهنى الذى يخلصه من حيرته القـابع بيـن براثنهـا فى سكون الليل. فهو يدعو هذه الفكرة إلى الإشراق بين ظلمـات ليلـه لتهـدى كل العـالمين، وتهـدى الشـاعر نفسـه، وتخرجـه مـن ليـل حزنـه، وتحميـه مـن الضلال، ثم تلقى إليه فى قفر عمره زهرة لعل الخـلاص يـأتى والهـدوء يحـل محل الحيرة.

---

[1] ديوان" الهمشرى "، ص٢٠، ص٢٢٢، وقد نشرها الشاعر مرتين كانت الأولى بمجلة " أبولو" م١ ع٥، " يناير " ١٩٣٣م، ص٥٤٤، ثم أعيد نشرها بعد وفاته بمجلة "التعـاون" ع٢، السنة الحادية عشرة ، "فبراير ١٩٣٩م.

وقد جاءت ألفاظ الشاعر تخدم فكرته التى تعبر عن عاطفته النفسية فى سكون الليل مع الأمل فى الخلاص وإشراق جديد. فقد جاءت الألفاظ معبرة فى بعضها عن حال الحزن والأسىوالحيرة بين أحضان الظلام. ومن هذه الألفاظ " ليل حزنى - ضلال - قفر عمرى ". ومن الألفاظ المعبرة عن الأمل واستشراف المستقبل " أشرقى كالفجر - غراء - نورك -يهدى - كوكبا - تعصمينى - زهرة - تنمو - تزكو - ابسمى - تبسم - اضحكى - تضحك - غر ".

أما صور هذا المقطع الجزئية فكلها تؤدى إلى صورة كلية تخدم فكرة الشاعر. فبعضها يصور حزن الشاعر وحيرته وبعضها يصور الأمل المنشود وانتظار الخير فى المستقبل. فمن الأولى تصويره حزن نفسه بالليل الدامس ويشير إلى حيرته بضلال العاشقين، ثم إن هذا الضلال يذهب بالشاعر إلى قفر عمره حيث لا يجد من يدله ويهديه إلى الصواب.

ومن الثانية يصوّر تلك الفكرة المجردة بالشمس المشرقة على العالمين تشرق مثلما يشرق الفجر الخارج من ليل نفس الشاعر الحزين وبكوكب يهديه فى قفره الحائر، ويصور الأمل بزهرة تنبت بين هذا القفر.

إن هذا المقطع الأول من القصيدة المكون من أربعة أبيات موجود بأكمله فى النشرة الأولى سنة ١٩٣٣م لم يحذف منه الشاعر ولم يضف إليه غير أنه بدل كلمة مكان أخرى فى مطلع القصيدة. ففى النشرة الأولى " أشرقى كالصبح " وفى النشرة الثانية " أشرقى كالفجر "، وقد أجاد بهذا التبديل، لأن الفجر فى هذا المقام أولى من الصبح لأن الشاعر قابع فى ليل مظلم والفجر مرحلة تالية مباشرة لهذا الليل، من ثم كان أولى من الصبح الذى يأتى فى مرحلة تالية للفجر. فاللفظة تخدم تدرج الصورة وتناسبها مع عاطفة الشاعر، أما الصبح ففيه اندفاع كبير من ظلام معتم يحيط بالشاعر إلى نور يغمره وهو فى تلك الحال النفسية لا يزال يبحث عن بصيص من الأمل والفجر يتناسب مع هذا البصيص.

يبدأ المقطع الثانى من البيت الخامس إلى البيت الخامس عشر يتحدث فيه الشاعر عن الليل " هيكل الأحزان " يزخر بالأسى ويذبح العاشقين فيمثل

لهم الليل محزنهم ومندمهم وهو مقيم بين هؤلاء العاشقين وسط ظلمات الليل مبحوح الأنين. والشاعر – بذلك – يتمشى فى روح هذا المقطع العامة مع روح المقطع السابق إلا أن نبرة الألم خفت وتلاشت أحيانا وكان تركيزه على الحزن والألم والأسى والعذاب والحيرة والضياع.

والمعجم الشعرى فى هذا المقطع يساعد الشاعر على إبراز هذه الفكرة، إذ حشد قدرًا من الألفاظ التى تعبر عن ذلك ومنها " الليل – الحزن – الحنين – هيكل الأحزان – قربان – أحزان أزهار الربى – عبرات البائسين – مهج ذابت – ستعانى – ثياب النادمين – مطوىّ الحشى – سكون الليل – مَبحوح الأنين – غلب الحزن – المنون – ليس يدرى ".

أما الصور الجزئية التى أتى بها الشاعر فقد ساعدت فى نمو الفكرة وسيادة العاطفة – فى معظمها – فيشخص الليل ويجعله يحمل الحزن لقلبه، ثم يجسمه فى هيكل الأحزان ويجعله بهذه الصورة القدسية العالية وهى سمة رومانسية وجدت عند معظم شعراء " أبولو " والليل يذبح العشاق قربانا وعطره أحزان وعبرات والمهج تذوب حسرة وأسى بين أحضان الظلام.

ولكن الشاعر فى البيت التاسع يكسر هذه الوحدة، فأتى بفكرة تقريرية مؤداها أن كل شيء يهون فى سبيل الهوى والغرام والهوى نفسه لا يهون، والعشاق لابد أن تلفهم ثياب الندم فى ذلك الليل الكئيب. والشاعر بين هؤلاء تعبت نفسه من الأنين. ثم يعود الشاعر بعد البيت الثالث عشر إلى تلك الصور التى تظهر جنبات ذلك المعبد الليلى الكئيب، فلا غناء فيه ولا مرح، إذ غلب الحزن وتمكنت المنون على أوتاره السوداء والعازف حيران لا يدرى شيئا ولا يستطيع تبين النغمات بين السواد.

إن هذا المقطع فى النشرة الأولى للقصيدة يزيد بيتين فى آخره يرجع فيهما الشاعر إلى الوراء "Flash - Back" لكنه حذفهما فى النشرة الثانية وقد أحسن صنعا لأنهما كانا يخرجان بالمقطع الشعرى عن صورته العامة وتوحد العاطفة فيه، وقد أحل الشاعر بيتا محل آخر وهو البيت الثالث فى المقطع :

رتّلَ الشمّاسُ فيه لحنَه وصدى ترتيله هذى الشجون

وأحل محلّه البيت الذى يقول فيه :

عطرُهُ أحزانُ أزهارِ الرُّبَـا   ونَداهُ عبـــراتُ البائسيـــن

وأظن الشاعر فى هذا الحـذف لـم يكـن مصيبًا لأن صـورة الشـماس بترانيمـه الحزينـة تتـم الصـورة وتسـاعد علـى نموهـا وتتناســب مــع الهيكـل والمحراب.

حرص " الهمشرى " على تبديل ألفـاظ مكـان أخـرى مـن ذلـك تبديلـه كلمة " فى مذبحه "بكلمة" فى محرابه " فقد أراد الشاعر – بذلـك – أن يناسـب بيـن الهيكـل والمحـراب، فـالمحراب لا يقتضـى قربانـا، أمـا " المذبـح " فإنــه يقتضيه، فقوله " المذبح " يمثل حلقة اتصال بيـن " الهيكـل " و"القربـان " أمـا " المحراب " فإنه يتناسب مع " الهيكل " دون " القربان ".

وقد قال فى النشرة الأولى : " قام فيه مثل طيف غابر "، ثم عدل ذلك بقوله : " قام فى الليل كطيف غابر " وهنا يحرص الشاعر على ذكر لفظ الليل ليربط صورة " المحراب " و"القربان" بصورة الليل صاحب الهيكل القائم على " المذبح " و " القربان ". وهذا كله يسـاعد علـى تماسـك خيـوط الصـورة فـى القصيدة وتواصل أعضائها وتماسك عناصرها.

وفى المقطع الثالث الـذى يبـدأ مـن البيـت السـادس عشـر إلـى الثـالث والعشرين يوجه الشاعر خطابه إلى الليل الشاكى والمشكوّ، ولم يعـد للمتعبيـن غير الليل يركنون إليه، إذ ذهبت كل المحاولات سدى فـلا شـكوى تجـاب ولا ألم يزول ولا حزن يذهب، فتحوّلت الشكوى إلـى " غنـوة" أو " قـبرة " تتغنـى فى وادى الموت المظلم تحاول نشدان الأمل المفقود.

والفكرة على هذا فى مجملها لا تخرج بالشاعر من الوحـدة العضويـة للقصيدة ومعظم الألفاظ والصور قد ساعدت الشاعر على إبراز الحيرة والألـم الحالى والأمل المنشود.

ومن الألفاظ التى تعبر عن الجو النفسى العام " أيها الليل – نشتكى – الحزانى المتعبين – هدنا الحزن والأسى – الوجد – دنيا الشـجون – فنيـت – دجى وادى المنون – سقم وفزعات الموت ".

وهذه الألفاظ كلها تعبر عن الجو النفسى الحزين المضطرب الذى يصيب الشاعر بالكآبة والألم. أما الألفاظ المعبرة عن الأمل فى المستقبل المفقود فمنها " غنوة – قبرة – حزمة من شعاع – زورقا ".

وقد جاءت صور الشاعر معبرة كذلك عن تلك الحال النفسية الذائبة بسبب الألم، المترعة حزنا وكآبة، غير أنها تستشرف المستقبل وتنتظر منه خيرًا. فقد شخص الليل وجعله ملجأه الذى يركن إليه شاكيًا ومشكوًا، وقد هده الحزن وأضناه الأسى، وبراه الوجد، واستجابة الليل خيالية تقبع فى تصور الشاعر كما يقبع انتظار المستقبل والشكوى " غنوة " ثانية، لكنها "غنوة" ثم استحالت طيرا رقيقا يحوم فى وادى الموت الكئيب، لكنه " قبرة ". فالشاعر يرى أحلامه شعاعًا يتمنى أن ينتشر نورًا وضياءً كما يراها زورقًا ينتشله من كآبته وحزنه.

لم يبدل " الهمشرى " فى هذا المقطع كلمة ولم يغير صورة لكنه حذف خمسة أبيات من هذا المقطع ولم يعدها للنشر فى المرة الثانية، على الرغم من أن هذه الأبيات الخمسة التى حذفها تتداخل مع النسيج العام للقصيدة، إذ يرى شكواه زهرة غاضبة، غير أنها تنبت فى عالم لا تتضح معالمه وهذا يتفق مع حيرة الشاعر وعدم وقوفه على الحقيقة. وهذه الأبيات الخمسة التى حذفها الشاعر فى النشرة الثانية هى :

واستحالتْ عندها من غضبٍ	زهرة فى عالمٍ غيرِ مبين
تنفحُ الموتَ.. وتدلى عودَها	نحوَ أشباح المنايا العابرين
إننّى عاطفةٌ قد غالها	منك فكرٌ طيُّه الموتُ دفين
حاولتْ تعرفُ أسرارَ الأسَى	منك يا ليلُ وأسرارَ الأنين
واستحالت جَدولاً تعبرُهُ	فزعات الموت ليلاً فى سفين

وقد وضع الشاعر مكان هذه الأبيات الخمسة بيتا واحدا هو :

واستحـــالت زورقًـــا تعبـــــرُهُ   فزعـــاتُ المـــوتِ ليلاً من سنين

أما المقطع الرابع والأخير فإن الشاعر يوجه فيـه الخطـاب إلـى آمالـه المفقـودة أو دنيـاه مـن فـوق مسـرح الليـل الحزيـن، ذلـك الليـل الـذى يلفـه ولا يستطيع الفكـاك عنـه حتـى يربـط أبيـات القصيـدة كلهـا بخيـط فكـرى واحـد ويصبغها بلون عاطفىٍّ لا يبهت. فأغنية الحزن والألم يرددها من فوق مسرح الليل الساكن. فهو يرتل أغنية لحنها أمله وحزنه الإيقاع، وهى " غنوة " يُفرغُ فيها الشاعر أحزانه وأساه، ثم يدعو هذا الأمل المفقود فى صورة محبوبة إلـى الضم واللثم والعناق، وليس له إلا أن يسلم للواقع الكئيب وينتظر ما سيأتى بـه المستقبل كيف يكون ؟ !.

وألفاظ الشاعر وصوره ما زالت تسير فـى موكـب الصـور السـابقة، والألفاظ تعبر كلهـا عـن تلـك الحـال الحزينـة البعيـدة عـن المسـتقبل المنشـود. ومن هذه الألفاظ " ديـر السـكون – المـوت – حزنـى – موسـيقى الحزيـن – أنات الأسى – طى الحنين – فى الدجى – أفزع – تفزعين – ضلّ فى تيه – التائهين ".

وقد عبرّ بصوره كذلك عن تلك الحال النفسـية البائسـة، إذ يلفـه الليـل ولا يرى له من خلاص، فيجعل الشاعر شكواه أغنية تخـرج مـن بيـن الظـلام فى دير السكون، يوقعها حزنه ثم تجذبه دنياه المنشودة، فيجعلها موسيقى تلـك الأغنية. فإنه يتأرجح بين الأمل والألم، لكن اللحن تفرغه أنات الحنين.

ومما بدل الشاعر من ألفاظ فى هذا المقطع الأخـير " إنهـا أنـتِ " وقـد بدلها بقوله " لحنها أنتِ " والتعبير الأخير أفضل وأوقع لأنه لو قال " إنها أنـتِ " لما ترك مكانا لوقع حزنه فى تلك الأغنية، فدنياه فى ذلـك التعبـير تسـتوعب الأغنية كلها، أماما قاله بعد التعديل فإنـه يجعـل اللحـن خاصًّـا بدنيـاه ويجعـل الإيقاع خاصًّا بحزنه.

ثم حذف الشاعر فى نشرته الثانية بيتا على الرغم من أنه لم يكن يخلّ بوحدة القصيدة، بل كان يساعد على نموها. وإننى أعزى ذلك الحذف إلى مـا كان فى البيت من تعرض للذات الإلهية – سبحانه – إذ يقول :

اتركينى فيكِ أفنَى مثلَما   فَنِيتْ فى ا للهِ روحُ الناسكين

بهذا حاول " الهمشرى " إبراز قصيدته فى أجمل حُلاها، وقد رأينا القصيدة تجتمع لها الأسباب التى تجعلها وحدة واحدة، فإن كل ما يسهم فى تشكيل هذا العمل الفنى من عناصر جزئية قد تجمع وتشابك حتى يصل بالعمل إلى هذه الصورة المتكاملة.

ثالثًا : "صخرة " :

ما أقساها تلكَ الصَّخْرَهْ
. . . .
لم تَتَرقْرَقْ منهــا عَبْرَهْ!
. . . .
مَوْجُ الْبُحْرِ عَلىَ قَدَمَيْهــا كَــم يتَحطَّمْ!
. . . .
هذه الثَّائرُ أَلْقَى الرايــةَ ثــم استسلــمْ
. . . .
تلك الرَّايةُ، هذا الزَّبَدُ، الأَمَلُ الْمُعْدِمْ
. . . .
ما أقسَاها تلك الصَّخْرَهْ
. . . .
لم تَتَصاعَدْ منها زَفْــرَهْ!
. . . .
ما أقْسَاها! .. لا تَرْحَمُهُ، لا تَتَرَحَّمْ!

* * *

مَوْجُ البحرِ دَعَاهُ الشَّوْقُ لها فَتَقَــــدَّمْ
فيهِ الأَمَلُ الباسِمُ، فيهِ هَوَاهُ الْمُضْرَمْ
بَلَغَ الْغايةَ، ثم تَهاوى، ثم تَحَطَّــمْ
ما أقْسَاها تلك الصَّخْرَهْ
لم تَتَفجَّرْ منها حَسْــرَهْ!

ما أَعْجَبَها !... لا تُنْهِضُهُ، لا تتألمْ !

* * *

ما أَعْجَبَهُ هذا الموجُ ! أما يَتَعَلَّـــــمْ ؟

كم مِنْ عاتٍ حَنَّ إليها، ثم تَهَـــدَّمْ !

ثم تَنَاثَرَ زَبَدًا أبْيَضَ، ظِلاًّ يُوهَــمْ !

وهى تَرَاهُ بأَقْسَى نَظْرَهْ

لم تَتَحركْ فيها شَعْـــرَهْ

ما أعْجَبَها !...لم تتألَّمْ، لم تَتَنَدَّمْ !

* * *

ما أقْسَاها تِلْكَ الصَّخْـــرَهْ

لم تَتَنَاثَرْ منها ذَرَّهْ...![1]

ومن القصائد التى تظهر فيها الوحدة - إلى حد كبير - قصيدة " صخرة " لشاعر مدرسة " أبولو " " حسن كامل الصيرفى ". فقد زار الشاعر مدينة " الإسكندرية "، ونزل بفندق يواجه البحر. وكان الشاعر وقتذاك يمر بظروف نفسية صعبة على أثر تجربة عاطفية انتهت بالفشل، فتحطمت آماله وانكسرت نفسه، فسيطر عليه الشعور باليأس، وأحاط به الحزن والألم. كما فقد الثقة بكل المحيطين به فى عالمه المادى. فلم يجد الشاعر غير مظاهر الطبيعة المتمثلة فى البحر وصخرته ليبثه ما فى نفسه من أشجان وأحزان لعله يشفى بعض سقمه ويذهب بعضَ ألمه.

---

[1] " النبع "، ص٥٨.

فإذا هو يتطلع من شرفة الفندق يرى صخرة رابضة على شاطئ بحر " إسبورتنج " تتكسر فوقها كل أمواج البحر العاتية وهى لا تعبأ بعتوها، بل تسخر من هذه الأمواج بلا رفق ولا رحمة.

يفرغ الشاعر هذه التجربة النفسية العنيفة فى مظاهر الطبيعة بحر، صخرة. وهو فى ذلك يأتى بإشارات رمزية متعددة ؛ فالصخرة - عنده - تمثل المحبوبة القاسية التى تتجمد فيها عواطفها ويمتنع عطاؤها، وموج البحر يمثل الشاعر نفسه،ذلك المحب الذى تحطم أمله عندما واجهته المحبوبة بالصد والجمود، ويمثل الزبد الأبيض أمل الشاعر المعدم ورغبته الموءودة الموعودة فى وصل الحبيب.

إن الجو النفسى العام الغالب على هذه القصيدة عاطفة الحزن و الألم والتحسر على موقف الحبيبة وعواطفها المتجمدة التى لم توافق عاطفة الشاعر المتوهجة، فأطفأت جذوتها بصدودها وحطمت أمله، وهذا عينه ما نراه فى صورة البحر والصخرة والزبد الأبيض المتداعى.

إن البحر بأمواجه العاتية التى تشبه نفس الشاعر وروحه العالية الممتلئة حبًا وأملا فى الوصال تتحطم على تلك الصخرة، كما يتحطم أمل الشاعر عند قدمى محبوبته. والصخرة التى تشبه محبوبته تقف غير عابئة بما يجرى حولها، فهى " صخرة " لا قلب لها، فلا ترق ولا تلين، كما صنعت المحبوبة فلم يرق لها قلب ولم تذرف لها دموع.

يحاول الشاعر أن ينمو بفكرة قصيدته فتنمو معها عاطفته الموحدة التى سيطرت على أبيات القصيدة، فيبدأ أبياته متحدثا عن قسوة تلك الصخرة التى استرعت عينه وهو ينظر إليها من نافذة الفندق، ويشير إلى هوان موج البحر العاتى وهو يتحطم عند أقدامها، ثم يستسلم رافعًا رايته البيضاء المتمثلة فى زبده الأبيض، لكن الصخرة لا ترحمه ولا تنفعل بما ترى. ثم يعجب الشاعر من هذا الموج العاتى الذى يعيد الكرة مرة بعد أخرى، ويتحطم فى جميعها، فيعجب من أنه لا يتعلم ؛ لا من تجربته ولا من تجارب السابقين، إذ إن كل من تعرض لهذه الصخرة تحطم وتلاشى.

هكذا حاول " الصيرفى " أن يصور تلك التجربة النفسية العنيفة، لكننا لا بد أن نشير هنا إلى أن نمو الصورة عند الشاعر لم يكن متكاملا، ولعل ما أوقعه فى ذلك هو أنه قد ركز كل تعبيره على تصوير لحظة نفسية بعينها، أعنى بها تلك اللقطة القصيرة التى رآها الشاعر من نافذة الفندق فهاجت ما فى نفسه من أسى وشجون.

لم يعتمد " الصيرفى " فى عرضه هذه التجربة النفسية على الصور البيانية التقليدية كل الاعتماد، لكنه عنى بالصور النفسية المتتالية ليصل إلى صورته التامة. لأن الذى يساعد على نمو الصورة هنا ومحاولة الوصول بالتجربة إلى التمام هو عناية الشاعر بالصور النفسية لا البيانية.

لكننا لا نعدم وجود الصور البيانية الجزئية التى تخدم الصورة الكلية. من ذلك تشخيصه الصخرة وجعلها قاسية لا تذرف الدمع، تسخر بالأمواج، وشخّصَ البحر كذلك فجعله محبًا يأمل الخير - كل الخير - فى هذه الصخرة، فيأتى بعتوه ليتحطم فوق قدميها، لكن الأثر النفسى لهذه الصور - إضافة إلى الصور النفسية الأخرى - هو الأساس الذى تقوم عليه صورة "الصيرفى" الكلية.

أما المعجم الشعرى وتراكيب الشاعر اللفظية فكلها تدور فى حلقة الحزن والألم واليأس والإحساس بالقسوة والانهزام. من ذلك عنونته قصيدته " صخرة " وهو لفظ يوحى بالقسوة والعنف وجمود العواطف، والشاعر يأتى بها نكرة ليعبر عن هذه القسوة المطلقة والجمود اللانهائى، وقد أراد بذلك أن يشير إلى المحبوب المطلق الذى يتسم بتلك السمات القاسية. ومن ألفاظه التى تعبر عن القسوة والانهزام وتمكن الحزن والألم واليأس من نفس الشاعر : " ما أقساها - صخرة - لم تترقرق منها عبرة - كم يتحطم - ألقى الراية ثم استسلم - هذا الزبد الأمل المعدم - لم تتصاعد منها زفرة - لا ترحمه لا تترحم - ثم تهاوى ثم تحطم - لم تتفجر منها حسرة - لا تنهضه لا تتألم - ثم تهدم - ثم تناثر زبدًا أبيض - ظلاً يوهم - بأقسى نظرة - لم تتحرك فيها شعرة - لم تتألم لم تتندم - لم تناثر منها ذرة ".

وهكذا حاول " الصيرفى " أن يصور تجربته الشعرية فى وحدة متكاملة من سيطرة الصور البيانية والنفسية على السواء، صابًا ذلك كله فى وزن شعرى خفيف الحركة سريع التنقل بين الحركات والسكنات، أعنى بذلك بحر " المتدارك "، غير أن الشاعر قد تجوّز فيه كثيرًا فأكثر من استعمال الزحافات، مما يساعد على تدفق العاطفة المسيطرة على نفس الشاعر. إضافة إلى أن " الصيرفى " لم يلتزم قانون هذا البحر الشعرى كما جاء عند القدماء، لكنه نوع بين تفعيلاته -فعلن- فلم يلتزم بعدد واحد لها فى كل سطر، وإنما تنوعت بين الطول والقصر، ونوّع فى القوافى فلم يلتزم حرفًا واحدًا للروى، بذلك يقترب نظام موسيقى هذه القصيدة من الشعر الحر.

والخلاصة أن شعراء " أبولو " قد حاولوا الوصول إلى أن تكون القصيدة وحدة متكاملة، متبعين بذلك ما نادى به أستاذهم " أبو شادى "، إضافة إلى ما نشره رائد الرومانسية فى مصر "خليل مطران" من آرائه النقدية المتعلقة بوحدة القصيدة بوصفها كائنًا حيًا.

ومن ثم كانت الوحدة الشعرية عند هؤلاء الشعراء " هى الرباط الذى يضم التجربة والصورة والانفعالات والموسيقى والألفاظ فى وشاح حىّ خفىّ أثيرىّ، فبهذه الوحدة يتكامل القصيد وتدب فيه الحياة "[1].

وتجدر الإشارة فى هذا المقام إلى أن هذه التجارب لدى شعراء مدرسة " أبولو" - فى معظمها - ليست مكتملة كل الاكتمال لكن شعراء المدرسة كانوا يحاولون ويعاودون فى شعرهم ليصلوا إلى أكمل صورة، وحسبهم أن يكونوا خطوة على الطريق.

---

[1] السحرتى - " الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث ". ص٨٢.

قائمة المصادر والمراجع

أولاً : المصادر

١- أحلام النخيل : مطبعة التعاون، الإسكندرية ١٩٣٥م

د. عبد العزيز عتيق

٢- أرواح شاردة : ط ٣، ١٩٤٢م

على محمود طه

٣- أزهار الذكرى : مطبعة التعاون، الإسكندرية، ط١، ١٩٤٣م

مصطفى عبد اللطيف السحرتى

٤- الألحان الضائعة : مطبعة التعاون، ١٩٣٤م.

حسن كامل الصيرفى

٥- أغانى الحياة : دراسة وتقديم د. عز الدين إسماعيل، دار العودة، بيروت، أغسطس ١٩٧٢م.

أبو القاسم الشابى

٦- أنداء الفجر : مختارات من نظم الشاعر، ١٩١٠م، مطبعة التعاون، ط٢، يوليو ١٩٣٤م.

د. أحمد زكى أبو شادى

٧- أنين ورنين : جمعها حسن صالح الجداوى، المطبعة السلفية، ط١، ١٣٤٣هـ- ١٩٢٥م.

د. أحمد زكى أبو شادى

٨- ديوان الخليل : دار الجيل، بيروت، ج١، ١٩٧٥م ، ج٢،٣ ، ١٩٧٧م.

خليل مطران

٩- ديوان الهمشرى : جمعه وحققه وقدم له صالح جودت، المكتبة العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٣٩٤هـ - ١٩٧٤م.

محمد عبد المعطى الهمشرى

١٠- زينب : نفحات من شعر الغناء مختارة من شعر الصبا، لجامعها وناشرها حسن صالح الجداوى، المطبعة السلفية، مصر، ط١، ١٣٤٣هـ - ١٩٢٤م.

د. أحمد زكى أبو شادى

١١- الشعلة : مطبعة التعاون، ط١، ١٩٣٣م.

د. أحمد زكى أبو شادى

١٢- الشفق الباكى : المطبعة السلفية، مصر، ١٣٤٥هـ - ١٩٢٦م.

د. أحمد زكى أبو شادى

١٣- صدى أحلامى : مطبعة التعاون، الإسكندرية ١٩٣٦م.

جميلة العلايلى

١٤- صلواتى أنا : دار المعارف، ١٩٨٢م.

حسن كامل الصيرفى

١٥- عودة الراعى : مطبعة التعاون، الإسكندرية، طبعة خاصة، يناير ١٩٤٢م.

د. أحمد زكى أبو شادى

١٦- فوق العباب : مطبعة التعاون، القاهرة، ط١، أول يناير ١٩٣٥م.

د. أحمد زكى أبو شادى

١٧- المجموعة الكاملة لدواوين إبراهيم ناجى : دار العودة، بيروت ١٩٨٨م.

١٨- المجموعة الكاملة لدواوين على محمود طه : دار العودة، بيروت ١٩٨٨م.

١٩- المجموعة الكاملة لدواوين محمود حسن إسماعيل : فى أربعة مجلدات، دار سعاد الصباح، ط١، ١٩٩٣م.

٢٠- المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران العربية : بيروت، ١٩٤٩م.

قدم لها ميخائيل نعيمة

٢١- **محمود أبو الوفا** دواوين شعره ودراسات بأقلام معاصريه : الهيئة العامة للكتاب، ١٩٧٧م.

٢٢- من السماء : مطبعة جريدة الهدى اليومية، نيويورك، ط١، ديسمبر ١٩٤٩م. **د. أحمد زكى أبو شادى**

٢٣- النبع : دار المعارف، ١٩٨٢م. **حسن كامل الصيرفى**

٢٤- نسيم السحر : مطبعة صلاح الدين، الإسكندرية ١٩٣٦م.

عثمان حلمى

٢٥- نوافذ الضياء : دار المعارف، ١٩٨٢م.

حسن كامل الصيرفى

٢٦- هدية الكروان : مطبعة الهلال، ١٩٣٣م.

عباس محمود العقاد

٢٧- الينبوع : ط١، يناير ١٩٣٤م.

د. أحمد زكى أبوشادى

ثانياً : المراجع

٢٨- أبو شادى وحركة التجديد في الشعر العربي الحديث : دار الكتاب العربى، ١٩٦٧م.

د. كمال نشأت

٢٩- الاتجاه الرومانسى فى شعر أبى القاسم الشابى : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩١م.

د. العربى حسن درويش

٣٠- الاتجاه الوجدانى فى الشعر العربى المعاصر : مطبعة الشباب، ١٩٨١م.

د. عبد القادر القط

٣١- أثر النقد الإنجليزى فى النقاد الرومانسيين فى مصر، دار المعارف، ١٩٩٢م.

د. جيهان السادات

٣٢- الأدب المقارن : دار نهضة مصر، ط٣، ١٩٧٧م.

د. محمد غنيمى هلال

٣٣- الأدب ومذاهبه : دار نهضة مصر، ١٩٧٤م.

د. محمد مندور

٣٤- بلاغة الغرب : أحاسن المحاسن من قريض الغرب ونثره، عربه عن الفرنسية محمد كامل حجاج، طبع بمطبعة التوفيقية، مصر، ج١ : ١٩٠٩م، ج٢ : ١٩٢٢م.

٣٥- بين شاعرين مجددين إيليا أبو ماضى وعلى محمود طه المهندس : مطبعة الشبكشى بالأزهر، ١٩٥٢م.

د. عبد المجيد عابدين

٣٦- التجديد فى شعر خليل مطران : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٢، ١٩٧٧م.

د. سعيد حسين منصور

٣٧- التصوير الفنى فى شعر محمود حسن إسماعيل : منشأة المعارف، الإسكندرية ١٩٨٧م.

د. مصطفى السعدنى

٣٨- تطور الشعر العربى الحديث فى مصر : ١٩٠٠م - ١٩٥٠م، مكتبة نهضة مصر بالفجالة، ١٩٥٨م.

د. ماهر حسن فهمى

٣٩- تطور الصورة الفنية فى الشعر العربى الحديث : مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٨٣م.

د. نعيم اليافى

٤٠- جماعة أبولو وأثرها فى الشعر الحديث : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ط٢، القاهرة ١٣٩١هـ - ١٩٧١م.

عبد العزيز الدسوقى

٤١- حركة التجديد الشعرى فى المهجر بين النظرية والتطبيق : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٠م.

د. عبد الحكيم بلبع

٤٢- الحنين والغربة فى الشعر العربى الحديث : دار القلم، الكويت، ط٢، ١٩٨١م.

د. ماهر حسن فهمى

٤٣- الخيال الرومانسى : ترجمة إبراهيم الصيرفى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٧م.

سير موريس بورا

٤٤- دراسات عن الشابى : الدار العربية للكتاب، ط٢، ١٩٨٤م.
أبو القاسم محمد كرو
٤٥- دراسات فى الشعر العربى المعاصر : دار المعارف، ط٢، ١٩٨٨م.
د. شوقى ضيف
٤٦- دراسات فى الشعرية الشابى نموذجا : المؤسسة الوطنية للترجمة والتثقيف والدراسات، تونس، ط٢، ١٩٨٨م.
هشام الريفى
٤٧- دراسات فى النقد الأدبى المعاصر : الدار الأندلسية، الإسكندرية، ١٩٨٨م.
د. محمد زكى العشماوى
٤٨- رائد الشعر الحديث قصة الشعر الحديث أعلامه ومذاهبه وحركات التجديد فيه : المطبعة المنيرية بالأزهر، ط١، ١٩٥٣م.
د. محمد عبد المنعم خفاجى
٤٩- الرؤية الرومانسية للمصير الإنسانى لدى الشاعر العربى الحديث : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨١م.
د. طلعت عبد العزيز أبو العزم
٥٠- الرمزية فى الأدب العربى : نهضة مصر، القاهرة، د.ت.
د. درويش الجندى
٥١- الرمزية فى الأدب العربى الحديث : دار الكشاف للنشر والطباعة، بيروت، ١٩٤٩م.
أنطون غطاس كرم
٥٢- رواد التجديد فى الشعر العربى الحديث : دار الجيل، بيروت، ١٩٧٥م.
د. أنس داود

٥٣- رواد الشعر الحديث في مصر : دار المعارف، ط٢، ١٩٨٣م.

د. مختار الوكيل

٥٤- الرومانتيكية : دار العودة، بيروت، ١٩٨٦م.

د. محمد غنيمى هلال

٥٥- الرومانتيكية فى الأدب الإنجليزى : مؤسسة سجل العرب، ١٩٦٩م، ترجمة عبد الوهاب محمد المسيرى محمد على زيد، راجعه د. مصطفى بدوى، ومحمود محمود.

٥٦- الشابى وجبران : الدار العربية للكتاب، ط٥، ١٩٨٤م.

خليفة محمد التليسى

٥٧- الشاعر الرومانسى أبو القاسم الشابى : مطبعة التيسير، ١٩٨٨م.

د. عبد الحفيظ محمد حسن

٥٨- شاعرية العقاد فى ميزان النقد الحديث : دار النهضة العربية، ١٩٦٩م.

د. عبد الحى دياب

٥٩- شاعرية الهمشرى فى ميزان النقد الأدبى : دار الجيل، بيروت، ط١، ١٩٩٢م.

د. عبد العزيز شرف

٦٠- شعر الطبيعة فى الأدب العربى : مطبعة مصر، ١٩٤٥م. د. سيد نوفل

٦١- شعر الطبيعة فى الأدب المصرى فى القرن الرابع الهجرى : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩م.

د. عوض على الغبارى

٦٢- الشعر العربى الحديث بنياته وإبدالاتها : الرومانسية العربيـة، المغرب، ١٩٩٠م.
محمد بنيس
٦٣- الشـعر العربـى الحديـث ١٨٠٠م - ١٩٧٠م تطـور أشـكاله وموضوعاتـه بتـأثير الأدب الغربـى: ترجمـة د. شـفيع السـيد ود. سعد مصلوح دار الفكر العربى، القاهرة، ١٩٨٦م.
موريه
٦٤- الشـعر العربــى فــى المهجـر : مكتبـة الخــانجى، القــاهرة، ١٩٥٥م.
محمد عبد الغنى حسن
٦٥- شعر محمود حسـن إسـماعيل دراسـة فنيـة : مكتبـة مدبولـى، ١٩٨٤م.
د. محمد على هدية
٦٦- الشـعر المصـرى بعـد شـوقى : مكتبـة نهضـة مصـر، الحلقـة الأولـى، ١٩٥٤م، والحلقـة الثانيـة مطبعـة الرسـالة، ١٩٥٨م، والحلقة الثالثة، ١٩٥٨م. د. محمد مندور
٦٧- الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث : مطبعـة المقتطـف والمقطم، ١٩٤٨م.
مصطفى عبد اللطيف السحرتى
٦٨- شعر اليوم : رابطة الأدب الحديث، مطبعة ممفيـس للطباعـة، ديسمبر ١٩٥٧م.
مصطفى عبد اللطيف السحرتى
٦٩- شلى فى الأدب العربى فى مصر : دار المعارف، ١٩٨٢م.
د. جيهان صفوت

٧٠- الصورة الأدبية : دار الأندلس، ط٣، ١٩٨٣م.

د. مصطفى ناصف

٧١- الصورة الشعرية عند أبى القاسم الشابى : الدار العربية للكتاب، طرابلس، ليبيا.

د. مدحت سعد محمد الجيار

٧٢- الصورة الشعرية واستيحاء الألوان : دراسة تحليلية إحصائية لشعر البارودى ونزار قبانى وصلاح عبد الصبور، دار النهضة العربية، ط١، ١٩٨٥م.

د. يوسف حسن نوفل

٧٣ - الطبيعة الرومانسية فى الشعر العربى الحديث : دار الجميل للنشر والتوزيع والإعلام، ١٩٩٨م.

د. أحمد محمد محمد عوين

٧٤- على محمود طه حياته وشعره : المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، ١٩٦٤م.

د. السيد تقى الدين السيد

٧٥- على محمود طه الشاعر والإنسان : دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، ط٢، ١٩٨٩م.

أنور المعداوى

٧٦- فى الأدب العربى الحديث : مكتبة الشباب، ١٩٧٧م.

د. عبد القادر القط

٧٧- فى الميزان الجديد : دار نهضة مصر، ١٩٧٣م.

د. محمد مندور

٧٨- قراءات مع الشابى والمتنبى والجاحظ وابن خلدون : دار سعاد الصباح، ط٤، ١٩٩٣م.

د. عبد السلام المسدى

٧٩- قضايا الشعر المعاصر : مكتبة النهضة، ط٣ ، ١٩٦٧م.
نازك الملائكة
٨٠- الكلمة والمجهر دراسات في نقد الشعر : دار الهاني، ١٩٩٣م.
د. أحمد درويش
٨١- كوليردج : دار المعارف، القاهرة، د.ت.
د. محمد مصطفى بدوى
٨٢- لغة الشعر العربى الحديث مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية: دار المعارف، ط٢، ١٩٨٣م.
د. السعيد بيومى الورقى
٨٣- محاضرات فى شعر على محمود طه دراسة ونقد ١٩٦٤م، ١٩٦٥م : معهد الدراسات العربية العالية.
نازك الملائكة
٨٤- موسيقى الشعر عند شعراء أبولو : دار المعارف، ط٢، ١٩٩١م.
د. سيد البحراوى
٨٥- النظرية الرومانتيكية فى الشعر سيرة أدبية لكولريدج : ترجمة، دار المعارف، ١٩٧٠م.
د. عبد الحكيم حسان
٨٦- النقد الأدبى الحديث : منشأة المعارف، الإسكندرية ، ١٩٨١م.
د. محمد زغلول سلام
٨٧- النقد الأدبى الحديث : دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، د.ت.
د. محمد غنيمى هلال

ثالثاً: الدوريات

٨٨- "أبولو" : "سبتمبر- أكتوبر- نوفمبر- ديسمبر"، ١٩٣٢م، " يناير- مايو"، ١٩٣٣.

٨٩- "أدبى" :" م١-ع٧-٩"، ١٩٣٦م.

٩٠- " التعاون" : "ديسمبر" ١٩٣٥م، "أبريل-مايو-يوليو- أكتوبر"، ١٩٣٦م، "مايو"، ١٩٣٧م، "فبراير- مايو"، ١٩٣٨م، "يناير- فبراير"، ١٩٣٩م.

٩١- "الرسالة": "مارس- مايو" ١٩٣٣م.

٩٢- "العربى" : " أكتوبر، ١٩٨٤م".

٩٣- "المجلة" : أكتوبر، ١٩٦٢م.

المراجع الأجنبية

94- La Bibliotheque de Poesie, Tome 5, la Poesie Romantique. Imprime par Aubin Imprimeur, Liguge. Poitier pour le compte de France Loisirs, Paris. 1993.

95- Les Fleurs du Mal. Imprimerie Andre Tardy. Garnier Freres-Paris, 1966. Baudelaire.

96- The Golden Treasury of the best songs and lyrical poems in the English language. Selected and arranged by : Francis Turner Palgrave. With a fifth book selected by : John Press. London, Oxford Universsity Press. 1965.

97- Les Meditations Poetiques. Editions Garnier-freres, Paris. 1968. Alphonse de Lamartine.

98- The Poems of Samuel Taylor Coleridge. Oxford University Press. London, 1960. S.T. Coleridge.

99- Poesies, Tome2. Hachette. Imprimerie Brodard et Taupin, Paris- Coulommiers. 1950. Victor Hugo.

100- The Poetical Works of William Wordsworth. The Clarendon press. 1947. William Wordsworth.

الفهرس

رقم الايداع
٩٩/١٤٤٤٠

I.S.B.N.
977- 5890- 41-1